This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1303 $

Digitized by Google

Mus 1512.394

Digitized by Google

Date Due

OCT 1 1975			
	bdy	23233	PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Goethe sagt:

Die Kunst stellt eigentlich nicht Begriffe dar, aber die Art wie sie darstellt, ist ein Begreifen, ein Zusammenfassen des Gemeinsamen und Charakteristischen d. h. der Stil.

Studie zu Fidelio

von

Lilli Lehmann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1904.

Digitized by Google

Mus 1512.394

HARVARD UNIVERSITY

JUL 18 1958

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Fidelio.

Personen:

Don Fernando, Miniſter. (Bariton.)
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängniſſes. (Bariton.)
Floreſtan, ein Gefangener. (Tenor.)
Leonore, ſeine Gattin, unter dem Namen „Fidelio“. (Sopran.)
Rocco, Kerkermeiſter. (Baß.)
Marzelline, ſeine Tochter. (Sopran.)
Jaquino, Pförtner. (Tenor.)

Offiziere. Soldaten. Staatsgefangene. Volk.

Ort der Handlung: Ein ſpaniſches Staatsgefängnis in der Nähe von Sevilla.

Erſte Aufführung: Wien, 20. November 1805.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Vergebens frug ich mich viele Jahre lang, warum mir als Leonore im Fidelio, besonders in der Prosa nicht alles nach Wunsch gelingen wollte. Trotzdem ich Sprache, Ton und Stimmung gut heißen mußte und meiner Sache immer sichrer wurde, sprach und studierte ich doch stets aufs neue daran, unermüdlich nach dem Fehler bei mir suchend. Alles war umsonst, ich fand die Antwort nicht, und am Abend fehlte es immer wieder. Da entdeckte ich plötzlich, daß nicht ich, sondern die Mitspielenden die Schuld trugen. Diese Erkenntnis, gegen die ich mich so lange gesträubt hatte, verschaffte mir endlich vollständige Klarheit.

Natürlich traf nicht alle Mitwirkenden gleichmäßig die Schuld und nicht immer am gleichen Ort. Manch einer stand weit über mir, wie Albert Niemann z. B. als Florestan. Wie viele aber waren minderwertig! Sie sangen und spielten die Rollen, konnten oder konnten sie auch nicht. Kurz, mein Unbefriedigtsein entsprang einzig und allein dem unzulänglichen Erschöpfen der Rollen einzelner meiner Partner.

Wohl weiß ich, daß sich etliche Mühe gaben, denen nichts Besseres gelang; fern liegt es mir, denen wehe zu tun. Die Tatsache der Unzulänglichkeit ist aber nicht fortzuleugnen, und Nachsicht mit Mittelmäßigkeit und Unvermögen hat der Kunst bisher noch keinen Vorteil gebracht.

Weit verbreitet ist die Ansicht, es dürfe, um ein gutes Ensemble zu ermöglichen, niemand mit seiner Rolle besonders hervorragen. Dieser Ansicht habe ich nie zuneigen können; denn an dem Theater, wo keiner mehr besonders hervorragt, wird, meiner Meinung nach, nur zu bald ein Grad dürftiger Mittelmäßigkeit erreicht werden, der ein reges Interesse beim Publikum und selbst bei den Künstlern gar nicht mehr aufkommen läßt. Was ist solch ein Ensemble, das Ziel aller heutigen Theaterleiter auch wert? Billige Kräfte, langweilige Vorstellungen. Billiger vielleicht, freudlos sicher.

Meines Erachtens können auch ausgezeichnete Ensembles mit einzelnen hervorragenden Künstlern erzielt werden, sobald diese ihrer Kunst aufrichtig dienen, nicht ihren Manieren, und wenn minderwertige Kräfte die Mühe nicht scheuen, den hervorragenden sich künstlerisch unterzuordnen.

Digitized by Google

Als ich im August 1870 nach Berlin kam, waren Albert Niemann, Pauline Lucca, Mathilde Mallinger, Marianne Brandt, Franz Betz, August Fricke die ersten, leitenden Künstler. Alles andre mußte sich diesen Größen fügen. Da hieß es aufpassen, nicht genieren, nicht stören und nichts vergessen. Man mußte sich alle Stellungen, alle Bewegungen, alle Akzente merken, um jedem zur Hand zu sein, jedem das zu bringen, was ihm zu seiner Rolle oder Auffassung wichtig war. Vom Regisseur wurde einem nichts gesagt, auch nichts von den Künstlern, man mußte alles allein ausfindig machen. Man war eben Handlanger, aber — man konnte ja ein guter Handlanger sein.

Ihres bessern Wissens und ihrer überlegenen genialen Künstlerschaft ward ich mir schnell bewußt und fühlte mich damals in meiner mir scheinbar untergeordneten Stellung ganz wohl. Heute weiß ich, ohne unbescheiden zu sein, daß ich zum Gelingen manchen Werkes und vieler guter Ensembles mein Scherflein habe beitragen dürfen, indem ich mir Mühe gab, den Bessern helfend zu dienen. Meine eigene Individualität brauchte ich dabei gar nicht zu unterdrücken, sondern brauchte ihr nur den rechten Platz einzuräumen.

Das stillschweigende Uebereinkommen von Künstlern, den Größeren, Geistreicheren gewähren zu lassen, sich ihm unterzuordnen, ihm behülflich zu sein, ihn verstehen zu lernen, sich an ihm und seinen Auffassungen zu bilden, ist für den Werdenden eine Aufgabe, die alle andern in sich schließt.

Auf solche Weise entstanden früher große Künstler, und auch heute noch würden sie auf solche Weise entstehen, wenn nicht alle Anfänger schon als geborne Größen — in ihrer Einbildung nämlich — auf die Bühne kämen.

Großen Künstlern als Handlanger dienend, kam auch ich nach und nach zur Erkenntnis einer großen Kunst und ihrer Bedingungen. Das Streben, meine Leistungen denen der Besten meiner Zeit anzupassen, ermutigte mich schließlich, den künstlerischen Wettbewerb mit ihnen aufzunehmen und leitete mich — in den Grenzen meiner Veranlagung und meiner physischen Kräfte — durch rastlose Arbeit zum Ziel. Nach jahrelanger frei- und unfreiwilliger Unterordnung konnte ich mich nun, auf beste Kenntnisse gestützt, mit ungebrochener Individualität auf meine eigenen Füße stellen und ward nunmehr ich selber.

Es war aber ein langer Weg, den ich bis zu Beethovens Leonore zu gehen hatte. Beethovens großes Werk lebt und stirbt nicht mit Leonore allein. Alle Rollen darin sind gleich wichtig, gleich schwierig, keine unbedeutend oder untergeordnet, wofür sie leider so oft angesehen werden.

In Leipzig sang ich im Jahre 1869 zum ersten Male die Marzelline. Das war ein Ehrentag für mich. Dort ging man voll Andacht an das

Digitized by Google

Werk. Jedes Sechzehnteil war von Bedeutung, und Kapellmeister Gustav Schmidt hätte uns für den kleinsten musikalischen Fehler gehängt. Das Leipziger Publikum liebte aber seinen Beethoven. Der Kanon im 1. Akt z. B. mußte stets wiederholt werden, während sich in Berlin keine Hand darauf rührte, ja der Oper sogar noch ein Ballett angehängt wurde, als sei sie nicht imstande, einen Abend allein auszufüllen.

Hatte man in Leipzig jeder Rolle, auch Marzellinen, eine ganz besondere Wichtigkeit beigemessen, so war man in Berlin andrer Ansicht, wo sie nur als untergeordnete Rolle galt. Und doch hat sie abwechselnd mit Leonore dieselben, teilweise noch schwierigere Passagen zu singen. Kann man sie dann unbedeutend nennen? Marzelline muß unbedingt einer ersten Sängerin zugeteilt werden.

Auch Florestan wurde dort erst spät durch Albert Niemann wieder zu vollem Wert bei Intendanz und Publikum emporgehoben. Seiner Initiative ist endlich zu danken, daß auch das Ballett fortblieb. Von nun an war Fidelio Zugoper, solange Niemann den Florestan sang. Ich wage zu behaupten, daß dies überall der Fall sein würde, wenn alle Rollen von den Darstellern genügend ausgearbeitet und die Oper von der Direktion weniger stiefmütterlich behandelt würde. Zur Schande vieler Kunstinstitute sei es gesagt, daß sie fast ausschließlich lange Jahre hindurch zum Lückenbüßer herabgesunken war, der nur gastierende Leonoren vorübergehend neues Interesse einzuhauchen imstande waren.

Hier drängt sich mir eine Erinnerung auf an eine Fideliovorstellung in Wien, worin Mar. Brandt und Alb. Niemann als Leonore und Florestan gastierten. Damals war ich noch Koloratursängerin und harrte meines ersten Auftretens. Direktor Jahn hatte mich gebeten, mein diesmaliges Gastspiel zusammen mit den andern beiden Berliner Gästen als Marzelline zu beginnen, doch lehnte ich dies aus besonderen Gründen ab. Frau Dillner, die damalige Vertreterin der Rolle stand dann auf dem Zettel. Am Tage der Vorstellung kamen Freunde zu uns, die Beethovens Grab in Währing besuchen wollten; ihnen schloß ich mich an. Als ich zurückkehrte, hatte Direktor Jahn bereits nach mir geschickt und mich bitten lassen, für die erkrankte Frau Dillner einzuspringen. Jetzt sagte ich ohne Bedenken zu und sang. Das Publikum dankte es mir am selben Abend und Hanslick legte andern Morgens Marzellinen einen schriftlichen, unverwelkbaren Lorbeerkranz zu Füßen, auf den ich noch heute stolz bin.

Noch eines zweiten, für mich viel wichtigeren Zufalls muß ich dabei gedenken. Im Jahre 1884 hatte ich mehrere dramatische Rollen vorbereitet, die ich, kurz bevor ich nach Amerika ging, in Wien zum ersten Male singen sollte. Darunter Fidelio, Isolde, Donna Anna, Norma usw. Obzwar ich mein

Digitized by Google

stets anwachsendes Repertoire von Zeit zu Zeit der Berliner Intendanz aufs neue eingereicht hatte, wußte man scheinbar nichts davon. Eines Tages nun hatte Frau v. Voggenhuber sowohl als auch Frau Sachse-Hoffmeister den Fidelio abgesagt; da niemand als Ersatz zu finden war, sollte die Vorstellung geändert werden. Durch einen sehr eigentümlichen Zufall erzählt der Schneider, der mir das Fideliokostüm für Wien gearbeitet hatte, davon und um 1 Uhr schickt man zu mir, ob ich den Fidelio am Abend vielleicht singen könnte. Selbstverständlich und ohne Probe, ach, nur zu gern. Zum ersten Male den Fidelio singen, das war ein Höhepunkt in meinem Leben.

Ich weiß nicht wie es zuging, aber als der Theaterdiener fort war, lag ich auf den Knien und dankte weinend — meiner Mutter.

Rocco.

Ebenso wichtig als Leonore, Florestan und Pizarro, für ein gutes Ensemble fast noch wichtiger, ist der Kerkermeister Rocco. Entgegen allen einfach gezeichneten Charakteren des Buches muß man ihn kompliziert nennen, da er die alles vermittelnde Person ist. Zu ihm kommt alles und jeder; in seiner Hand, an seiner Geschicklichkeit liegt es, die Handlung glaubhaft zu gestalten.

Ein von Arbeit vorzeitig gebeugter alter Mann, der aber, wenn es gilt, kräftig und energisch zu Werke geht. Abgestumpft gegen das Leid der Gefangenen, das ihm zur Gewohnheit geworden, streng, gewissenhaft, ja hart in Ausübung seiner Pflicht. Zärtlich und liebevoll gegen seine Tochter, väterlich, freundschaftlich und blind für Fidelio. Demütig und doch auch wieder energisch für Pizarro, indem er sich weigert Florestan zu morden. Selbständig in seinem Amt fühlt er sich als Herr in seinem Reich. Fein humoristisch wenn er mit den Seinen spricht, und dort, wo ihm menschliche Größe begegnet, darf ihm auch hierfür Verständnis und Gefühl nicht fehlen.

Alles das macht Rocco zu einem sehr komplizierten Charakter und darum ist er sehr schwer darzustellen. Die Aufgabe wird aber nicht nur immer auf die leichte Achsel genommen, sondern oft überhaupt gar nicht verstanden. Und hierin liegt das Versagen so großer Wirkungen im Fidelio.

Rocco muß mit allen seinen Partnern, und diese mit ihm, zu einer Wirkung zusammenschmelzen. (Dazu kann Marzelline ganz besonders beitragen.) Das ist das Gemeinsame, wenn auch jeder besonders aussieht und wirkt, womit das Charakteristische gemeint ist. Diese beiden Wirkungen zusammen geben den Stil, in dem das Werk geformt ist.

Man spielt und singt keine Oper allein; alle Mitwirkenden haben teil daran, alle die Verpflichtung, ihren Rollen und dem Werk gerecht zu werden

Digitized by Google

bis ins kleinste Detail, d. h. ohne sich im Detail zu verlieren, was wieder einer Form-, d. h. Stilverletzung gleichkäme.

Hat sich wohl jemals ein Rocco mit seiner Rolle so beschäftigt wie fast jede Leonore mit der ihrigen? Nein. Sogar gegen musikalisches Wissen und gutes Gedächtnis, die allerersten Bedingungen jedes Sängers, wird nur allzuoft gesündigt. Gar nicht zu reden von der Prosa, die überhaupt nur als Nebensache behandelt, kaum auswendig gelernt, oft nur dem Souffleur nachgesprochen wird. Weder Rocco noch andere Mitspielende scheinen sich klarzumachen, was ihre Worte, Betonungen, Stellungen und Bewegungen für die Partner bedeuten. Leonore hat in der Prosa sehr starke Akzente zu bringen. Wie lächerlich aber wirken sie, wenn vorher gar nichts kommt, was diese Gefühlsausbrüche rechtfertigt. Oder, wenn Leonore dadurch gezwungen wird, ihre Akzente so niederzustimmen, daß sie ganz bedeutungslos vorübergehen? Wird es nicht jeder Künstlerin widerstreben, etwas mit Pathos, Innigkeit, Leidenschaft zu beantworten, wenn gar keine Veranlassung vorliegt? Hierin lag die Ursache meines Unbefriedigtsein, von dem ich anfangs sprach.

Wo immer ich gastierte, versuchte ich besonders den Vertretern des Rocco ihre Aufgabe klarzumachen. Es gelang mir auch ein oder das andre Mal, Kleinigkeiten zu erreichen, doch fand ich beim nächsten Gastspiel meist keine Spur mehr davon übriggeblieben.

Sich zu rechter Zeit als Hauptperson, zu rechter Zeit als Nebenperson zu betrachten, sich im Vorder- oder Hintergrund zu halten, seine Worte, Betonungen, Stellungen und Bewegungen so einzurichten, daß das Folgende einen Boden findet, ist eine große, ja die größte Bühnenkunst, und wird nur von den größten Künstlern beherrscht. Dazu gehört vor allem andern, daß man nicht nur seine eigene Rolle vollkommen beherrscht, sondern auch alle andern des darzustellenden Werks genau kennt, und jede verfolgend mitspielt und singt. Weiß ich nicht, was der andre zu sagen, singen oder zu tun hat, wie kann ich ihm wohl vorbereitend zur Hand gehen? Und wie ich ihm, so muß auch er mir wieder behülflich sein. Nur so vollzieht sich ein Zusammenspiel, das mit der Mittelmäßigkeit absolut nichts zu tun hat, wohl aber alles mit vollendeter Kunst und Künstlerschaft.

Vielleicht ist's hier auch am Platz einiger Torheiten der Regie im Fidelio zu gedenken, mit dem Hinweis, daß der gebildete Künstler der oft in so schwachen Händen ruhenden Regie gar nicht genug auf die Finger sehen kann.

An einem ersten Theater wurde z. B. viele Jahre hindurch ein großer schwarzer Tisch mit stark gedrehten Beinen als Marzellinens Plättisch verwandt. Nach ihrer Arie traten 4, sage vier spanisch uniformierte Lakaien aus der ersten Kulisse auf, um den Tisch ebendorthin abzutragen. Sehr oft fiel

Digitized by Google

dies noch in das Vorspiel des Kanons. All mein Flehen um Abschaffung dieses Unsinns blieb bei der Regie erfolglos. Es gelang mir aber endlich, die Intendanz davon zu überzeugen, und nunmehr durfte ich den Riesentisch, der erst viel später durch einen einfachen ersetzt wurde, mit Marzellinens Hülfe selber abtragen. Dabei hörte ich Worte, die nicht für mein Ohr bestimmt waren: „Die ist verrückt, die will immer etwas anderes.“ Natürlich! Versuchte ich doch auf alle erdenkliche Weise diesem Unsinn zu steuern.

Pike, Schaufel, Krug, ja selbst die Ketten waren von Pappe. Die Künstler wollten das so, so hieß es. Wie lächerlich es aber wirken mußte, wenn ein oder das andre Requisit von Pappe umfiel, daran dachte niemand. Man staunte, als ich mir echtes, schweres Werkzeug ausbat und mir den Buckelkorb im I. Akte ganz gehörig beschweren ließ, um Lächerlichkeiten vorzubeugen. Gewöhnlich hilft Rocco Fidelio den Korb so herunternehmen, daß das Publikum recht gut merkt, daß gar nichts darinnen ist.

Daraufhin gab ich einmal einem George Brown eine gute Lehre, dem ich als weiße Dame eine mit Gold gefüllte Kassette zu überreichen hatte. Obwohl ich die Schwere derselben stets augenscheinlich markierte, nahm er sie mir wie ein Kartenblatt aus der Hand und gab sie auch so weiter. Das nächste Mal ließ ich mir einen massiven Kasten mit Steinen füllen; ich konnte ihn kaum tragen. Als er ihn mir ahnungslos abnahm, fiel er fast vornüber. Von da an wurde er vorsichtiger.

Ueber Requisiten.

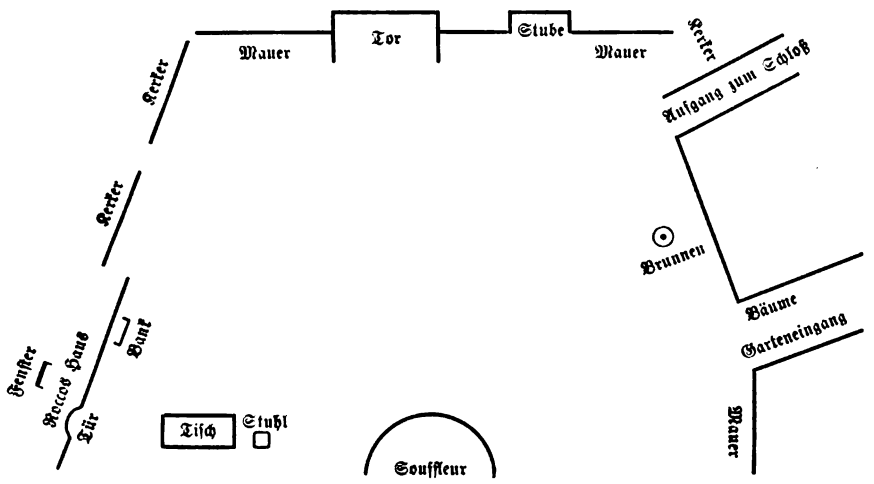
Es ist nur in der Ordnung, daß jeder Künstler, auf den Proben sowohl wie vor jeder Vorstellung, sich aller seiner Requisiten versichert und sie auf ihr genaues Funktionieren hin prüft, falls es sich wie hier im Fidelio um Pistolen, zu öffnende Büchsen und Briefe usw. handelt.

Auch tut man gut, sich auf der Bühne vor jedem Akte umzusehen, ob alle Praktikabel feststehen, Stiegen und Geländer gut gestützt und gangbar sind. Ebenso hat man Stühle, Bänke, Tische, Fenster usw., alles womit man im Laufe der Szene zu tun hat, sich so zu stellen, wie man sie zum Spiel benötigt. Die geringste Unbequemlichkeit, das Fehlen oder Nichtfunktionieren eines Requisits, Umfallen eines Vorsatzstückes können die lächerlichsten Szenen zur Folge haben und die Stimmung für den ganzen Abend verderben.

Ich halte mir fast alle Requisiten selbst und untersuche die ganze Szenerie vor jedem Akt auf ihre Sicherheit und Ordnung hin. Der Bühnenkünstler kann auf dem Theater in seinem Beruf und im Leben nie gewissenhaft, vorsichtig und ordnungsliebend genug sein.

Digitized by Google

Dekoration des I. Aktes.



Der Eindruck des ersten Bildes muß freundlich sein. In den kleinen Festungshof, in dem sich später die Gefangenen ergehen, scheint die Sonne goldig hernieder.

Links vom Publikum steht Roccos kleines Haus, an dessen Fenster blühende Pflanzen, darunter eine Bank. Vor dem Hause ein gewöhnlicher Tisch und Stuhl, auf denen Wäsche liegt, die Marzelline glättet. Am großen Mitteltor rechts die Pförtnerstube Jaquinos, deren Tür offensteht. Das Stübchen ist von der Sonne beleuchtet. Darinnen ein Tisch mit Schreibmaterial, Büchern, Paketen bedeckt, davor ein alter Stuhl. An den Wänden Ketten und sonstige Gerätschaften. Rechts der Aufgang zum Schloß und weiter vorne der Eingang zum Garten.

Marzelline und Jaquino.

Marzellinens Anzug muß sehr einfach und in den Farben ruhig wirken, wie es der Stimmung der Handlung geziemt. Zu kurze Röcke, Lackschüchelchen, bloßer Hals und Arme, soubrettenhafter Aufputz sind zu vermeiden.

Marzelline und Jaquino sind beides heitere, junge Menschen. Marzelline hat den ersten Szenen jugendliche Heiterkeit entgegenzubringen, der Leonorens Geist bereits unwillkürlich einen Strahl edler Weiblichkeit aufgeprägt hat. So zwar, daß ihre kindlich liebenswürdige Heiterkeit nicht aus dem Stil des Werkes fällt, den ersten Szenen aber dennoch junges frisches Leben einhaucht. Ueberall, wo sie einzugreifen hat, muß es auf diese Weise geschehen. Roccos Baß und Leonorens tiefe Sprechstimme muß Marzelline durch feine künstlerische Abtönung nach der Höhe zu angenehm unterbrechen. Ihre Stimme

Digitized by Google

muß gleichzeitig verbindend und unterbrechend wirken. Jaquino ist heiter und liebenswürdig, nicht nur eifersüchtig. Er kann das Gefühl der Eifersucht steigern, so daß die erste Anwandlung mehr einer Neckerei gleicht. Schließt er Fidelio das Tor auf, wird er ärgerlich, weil Marzelline nur Aug und Ohr für Fidelio ist. In der großen Dialogszene nach Leonorens Arie kommt wirkliche Eifersucht am Schluß zum Ausdruck, die sich aus leichten Vorwürfen entwickelt und die Marzelline durch ihre Worte erst anschürt. Jaquinos Höhepunkt ist dann: „Daß das ja nicht in meiner Gegenwart geschieht usw." Der Humor des Satzes: „Wenn sie mich nicht liebt, soll sie mich wenigstens heiraten", wirkt ohne die geringste Aufdringlichkeit ganz von selbst. Er kann ihn mit der größten Ruhe, dem größten Ernst, aber laut, sagen. Das Publikum bricht hier nur zu gern in lautes Lachen aus, und das wollen wir ihm nicht verkürzen.

Der Humor sollte überhaupt nirgends fehlen, ausgenommen, wo es sich um hochdramatische, resp. tragische Szenen handelt. Er wird nur gar zu leicht von Maßlosen, Ungebildeten und Unkünstlerischen mit Komik verwechselt und nicht selten sogar mit grober Komik, um die Lacher auf ihre Seite zu zwingen. Das würde keiner Figur im Fidelio anstehen. Wenn ich von Humor im Fidelio spreche, meine ich eine feine Heiterkeit, ein Leichtnehmen der Stimmung, des Tones, ein freundlich gemütliches Scherzen, das man sich, bei allem Respekt, gegen den andern erlauben darf.

Das kann Rocco mit Autorität, Leonore mit weiblichem Takt, Marzelline mit jugendlicher Naivität und Jaquino mit ganz besonders feinen Nuancen bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit ausüben und wird hierdurch mit den natürlichsten Mitteln eine Abwechslung schaffen, die der ganzen Oper zugute kommt.

Digitized by Google

I. Akt.

Nr. 1. Duett.

Jaquino (sich vergnügt die Hände reibend zu ihr tretend):
Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein,
Wir können vertraulich nun plaudern.
Marzelline (eifrig plättend): Es wird ja nichts Wichtiges sein,
Ich darf bei der Arbeit nicht zaudern.
Jaquino: Ein Wörtchen, du Trotzige, du!
Marzelline: So sprich nur, ich höre ja zu. (gemütlich)
Jaquino: Wenn du mir nicht freundlicher blickest,
So bring' ich kein Wörtchen hervor.
Marzelline (gereizt): Wenn du dich nicht in mich schickest,
Verstopf' ich mir vollends das Ohr.
Jaquino: Ein Weilchen nur höre mir zu,
Dann laß ich dich wieder in Ruh.
Marzelline: So hab' ich denn nimmermehr Ruh;
So rede, so rede nur zu.
Jaquino (glücklich verlegen): Ich habe zum Weib dich gewählet,
Verstehst du?
Marzelline (lachend): Das ist ja doch klar.
Jaquino: Und, wenn mir dein Jawort nicht fehlet,
Was meinst du?
Marzelline (ergänzend): So sind wir ein Paar.
Jaquino: Wir könnten in wenigen Wochen —
Marzelline (schnippisch): Recht schön, du bestimmst schon die Zeit.
(Es wird außerhalb an das Haupttor gepocht.)
Jaquino: Zum Henker das ewige Pochen!
Marzelline (beiseite): So bin ich doch endlich befreit!
Jaquino (ebenso): Da war ich so herrlich im Gang,
Und immer entwischt mir der Fang.
Marzelline (ebenso): Wie macht seine Liebe mir bang,
Wie werden die Stunden mir lang.

Digitized by Google

Jaquino (öffnet den Schieber in der Tür, empfängt ein Paket und legt es in sein Stübchen).

Marzelline (für sich): Ich weiß, daß der Arme sich quälet,
Es tut mir so leid auch um ihn!
(glücklich): Fidelio hab' ich gewählet,
Ihn lieben ist süßer Gewinn.

Jaquino (zurückkommend, für sich): Wo war ich? — Sie sieht mich nicht an.

Marzelline (für sich): Da ist er, er fängt wieder an.

Jaquino (zu ihr): Wann wirst du das Jawort mir geben?
Es könnte ja heute noch sein.

Marzelline (beiseite): O weh, er verbittert mein Leben.
(zu ihm): Jetzt, morgen und immer, nein, nein!

Jaquino: Du bist doch wahrhaftig von Stein!
Kein Wünschen, kein Bitten geht ein.

Marzelline (sich entschuldigend, beiseite): Ich muß ja hart mit ihm sein,
Er hofft bei dem mindesten Schein.

Jaquino: So wirst du dich nimmer bekehren?
Was meinst du?

Marzelline: Du könntest nun gehn.

Jaquino: Wie? Dich anzusehen willst du mir wehren?
Auch das noch?

Marzelline (kalt): So bleibe hier stehn!

Jaquino: Du hast mir so oft doch versprochen —

Marzelline (auffahrend): Versprochen? Nein, das geht zu weit!

(Es pocht wieder an das Haupttor.)

Jaquino: Zum Henker das ewige Pochen!

Marzelline (beiseite): So bin ich doch endlich befreit!

Jaquino (ebenso): Es ward ihr im Ernste schon bang,
Wer weiß, ob es mir nicht gelang.

Marzelline (ebenso): Das ist ein willkommener Klang,
Es wurde zu Tode mir bang.

Das Duett darf einer gewissen Gemütlichkeit nicht entbehren und kann außerordentlich fein nuanciert werden. Marzelline darf nicht alles krumm nehmen was Jaquino sagt. Sie ist teilweise belustigt, gleichgültig oder erregt, ja manchmal heftig; je nach der Verlegenheit, Ungeschicklichkeit oder Verliebtheit

Digitized by Google

Jaquinos steigern sich ihre Antworten; Nuancen, die natürlich sichtbar zum Ausdruck gelangen müssen. So kann sich schon in der ersten Szene eine Steigerung schaffen lassen, die dem Publikum Interesse für diese beiden Personen ablockt, das nicht erst anzufangen braucht, wenn Leonore die Szene betritt. Das Tempo muß frisch klingen, darf weder langsam, noch überhastet genommen werden.

Jaquino (öffnet den Schieber, empfängt ein Paket und legt es in sein Stübchen): Wenn ich diese Tür heute nicht schon zweihundertmal aufgemacht habe, so will ich nicht Jaquino heißen. (zu Marzelline): Endlich kann ich doch einmal wieder plaudern. (Man pocht wiederholt an das Tor.) Zum Wetter! schon wieder! (Er geht um zu öffnen.)

Marzelline (für sich): Was kann ich dafür, daß ich ihn nicht mehr so gern wie sonst haben kann?

Jaquino (zu dem, der gepocht hat, der ihm etwas mündlich bestellt, indem er hastig wieder zuschließt): Schon recht! Ich werde es besorgen. (zu Marzelline vorgehend): So. Nun hoffe ich, soll uns niemand mehr stören.

Rocco (ruft im Schloßgarten): Jaquino! Jaquino!

Marzelline (schnell): Hörst du? Der Vater ruft!

Jaquino: Lassen wir ihn ein wenig warten. Also, auf unsere Liebe zu kommen —

Marzelline (schneller): So geh doch. Der Vater wird sich nach Fidelio erkundigen wollen.

Jaquino (neckend): Ei freilich, da kann man nicht schnell genug sein.

Rocco (ruft wieder): Jaquino, hörst du nicht?

Jaquino (in den Garten rufend): Ich komme schon! (zu Marzelline): Bleib fein hier, in zwei Minuten sind wir wieder beisammen. (Ab in den Garten.)

Marzelline allein (sieht ihm nach).

Marzelline (voller Innigkeit): Der arme Jaquino dauert mich beinahe. Kann ich es aber ändern? Ich war ihm sonst recht gut, da kam Fidelio in unser Haus, und seit der Zeit ist alles in mir und um mich verändert.

Die kleine sehr schwierige Arie muß seelenvoll im Stil, darf aber nicht langstielig gesungen werden; Ton und Wort müssen lebendig sein. Während der Arie geht sie langsam nach und nach von dem Tische, an dem sie noch eine Weile sinnend und singend stehen bleibt, gegen die Mitte.

Digitized by Google

Arie.

Marzelline: O wär' ich schon mit dir vereint
Und dürfte Mann dich nennen!
Ein Mädchen darf ja, was es meint,
Zur Hälfte nur bekennen.
Doch wenn ich nicht erröten muß
Ob einem warmen Herzenskuß,
Wenn nichts uns stört auf Erden —
(Sie legt seufzend die Hand aufs Herz.)
Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
Mit unaussprechlich süßer Lust;
Wie glücklich will ich werden!

In Ruhe stiller Häuslichkeit
Erwach' ich jeden Morgen;
Wir grüßen uns mit Zärtlichkeit,
Der Fleiß verscheucht die Sorgen.
Und ist die Arbeit abgetan,
Dann schleicht die holde Nacht heran,
Dann ruh'n wir von Beschwerden.
Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
Mit unaussprechlich süßer Lust;
Wie glücklich will ich werden!

Nach der Arie kommt Rocco mit Gartengerätschaften, d. h. Pike und Schaufel, aus dem Garten, die er an die Gartenmauer lehnt. Jaquino folgt ihm und geht in sein Stübchen.

Rocco (zu Marzellines Linken): Guten Tag, Marzelline. Ist Fidelio noch nicht zurückgekommen?

Marzelline: Nein, Vater. (Sie arbeitet weiter.)

Rocco: Die Stunde naht, wo ich dem Gouverneur die Briefschaften bringen muß, welche Fidelio abholen sollte. Ich erwarte ihn mit Ungeduld. (Während der letzten Worte wird an das Haupttor geklopft.)

Jaquino: Ich komme schon. (Er öffnet die kleine Pforte im Haupttor.)

Marzelline: Er wird gewiß so lange bei dem Schmied haben warten müssen.

Leonore (ist indessen zur Pforte hereingekommen).

Marzelline: Da ist er ja! Da ist er ja!

Während des kleinen Dialogs mit ihrem Vater arbeitete sie hastig weiter und lugt dabei nach dem Tor, durch welches sie Fidelio erwartet kommen zu

Digitized by Google

sehen. Wenn er dann endlich auftritt, verrät sich ihre große Freude durch die letzten, sehr laut gesprochenen Worte: Da ist er ja — da ist er! und fügt mitleidig hinzu:

Marzelline: Und wie belastet er ist! Lieber Gott!

Am liebsten flöge sie ihm entgegen, ihm zu helfen und ist ihm auch ein paar Schritte entgegengeeilt. Da kommt ihr Rocco zuvor.

Rocco: Warte! warte!

sagt er ruhig zu Fidelio und hilft ihm den Korb vom Rücken nehmen.

Marzelline geht an ihre Arbeit zurück. Wollte sie Fidelio ebenfalls beim Abnehmen behülflich sein, gäbe es einen unentwirrbaren Knäuel von vier Personen, denn Jaquino ist am selben Platz mit dem Schließen des Tors beschäftigt und hat Korb und Ketten in seine Stube zu tragen. Ein Wirrsal muß vermieden werden. Darum geht sie an den Tisch zurück um ihre Arbeit zu erledigen, und auch darum schon, weil sie sich eigentlich noch nicht getraut, ihren Gefühlen vor dem Vater freien Lauf zu lassen. Das hat sie zu veranschaulichen.

Jaquino (ärgerlich): Es war auch der Mühe wert, so schnell aufzumachen, um den Patron da hereinzulassen. (Er schließt das Tor.)

Rocco (zu Leonore): Armer Fidelio, diesmal hast du dir zu viel aufgeladen.

Leonore (sich das Gesicht abtrocknend): Ich muß gestehen, ich bin ein wenig ermüdet. Der Schmied hatte an den Ketten so lange auszubessern, ich glaubte schon, er würde nicht damit fertig werden.

Rocco: Sind sie jetzt gut gemacht?

Leonore: Recht gut und stark. Keiner der Gefangenen wird sie zerbrechen.

Rocco: Wieviel kostet alles zusammen?

Leonore: Zwölf Piaster ungefähr. Hier ist die genaue Rechnung.

(Gibt ihm die Rechnung.)

Leonore hängt jetzt ihren Hut in der Pförtnerstube auf, während Rocco die Rechnung durchsieht, und geht dann auf Marzelline zu, der sie vielleicht die Hand reichen kann.

Leonore.

Leonore darf keine Trauerweide sein. Es ist ein Tag wie ein andrer und was sich im Laufe des I. Aktes begeben wird, allen noch unbekannt. So kann auch sie, trotz Ernst, Würde, Verstellung, Müdigkeit und Bangen, ihren Worten und Mienen freundliche Lichter aufsetzen, die dann um so schöner wirken, je natürlicher und stilvoller sie gegeben, je unbefangener sie vorgebracht sind. Man muß das Gefühl haben, als lebten die Menschen schon lange zusammen und bildeten eine Familie. Leonore ist eine geistig starke, energische

Digitized by Google

Frau und sollte auch von hoher Statur sein, um die Figur glaubwürdig zu machen. Sie muß tief und klangvoll sprechen wie ein junger Mann, und ihre Bewegungen müssen männlich sein. Die Darstellerin muß besonders darauf sehen, die Knie durchzudrücken, wie Männer gehen, und beim Stehen nicht einzuknicken, wie es Frauenart ist. (Das muß vor der Vorstellung tagelang geübt werden.) Gedanken und Arbeit faßt sie energisch an, es muß aussehen als sei sie das Arbeiten gewöhnt. Rocco gegenüber ist sie nichts andres als ein beßrer Knecht oder Laufbursche; sein Herz hat sie durch Fleiß und Bescheidenheit bereits erobert. Gütig, gefällig und freundlich gegen Marzelline, darf doch keine ihrer Bewegungen, keine Miene darauf hinweisen, daß sie diese als Liebhaber mit ihrer Persönlichkeit zu täuschen gedenkt, wenngleich sie deren Zuneigung wohl bemerkt hat. Nur einmal, wenn sie am Schluß des ersten Terzetts von Rocco und Marzelline fast dazu gezwungen wird, umarmt sie Marzelline heftig; doch liegt darin nichts weiter als ein Gefühlsausbruch freudiger Hoffnung, Florestan wiederzusehen, ihn erretten zu können.

Marzelline sieht in dieser Umarmung wohl mehr; sie glaubt Fidelio zum erstenmal als Geliebten und Bräutigam zu umarmen. Doch hält auch sie eine gewisse Scheu, die geistige Ueberlegenheit Leonorens zurück, unter deren Bann das Bauernkind steht.

Das deutsche Werk steht unserm deutschen Empfinden so nah, daß wir die Spanier darinnen einzig in Pizarros Person erblicken. Wir sollten uns des spanischen Bodens, auf dem es spielt, aber öfter erinnern und allen Personen mehr Lebhaftigkeit und Feuer einhauchen, was dem Werk sicherlich zustatten käme.

Rocco (der die Rechnung durchsehen hat): Gut! Brav! Zum Wetter! Da gibt's Artikel, auf die wir wenigstens das Doppelte gewinnen können. Du bist ein kluger Junge! Ich kann gar nicht begreifen, wie du deine Rechnung machst. Du kaufst alles wohlfeiler als ich. In den sechs Monaten, seit ich dir die Anschaffung der Lebensmittel übertrug, hast du mehr gewonnen als ich vorher in einem ganzen Jahr. (beiseite): Der Schelm gibt sich alle Mühe; offenbar meiner Marzelline wegen.

Leonore: Ich suche zu tun, was mir möglich ist.

Rocco: Ja, ja, du bist brav. Man kann nicht eifriger, nicht verständiger sein. Ich habe dich aber auch mit jedem Tage lieber und — sei versichert, dein Lohn wird nicht ausbleiben. (Er wirft während der letzten Worte abwechselnd Blicke auf Leonore und Marzelline.)

Leonore (verlegen): O glaubt nicht, daß ich meine Schuldigkeit nur des Lohnes wegen —

Rocco: Still! Still! Meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?

Hier handelt es sich um einen sehr wichtigen Uebergang von der Prosa zur weihevollen Stimmung des Vorspiels. Rocco hält die Rechnung noch in

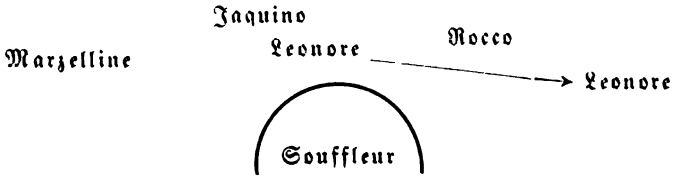
Digitized by Google

beiden Händen, wenn Leonore ihm entgegnet „O glaubt nicht, daß ich meine Schuldigkeit nur des Lohnes wegen" — — —

Roccos Antwort ist des Uebergangs halber von großer Bedeutung. Die Stimmung der nächsten Szene muß sich schon in seinen ersten beiden Worten vorbereiten. Er hebt z. B. den Zeigefinger der rechten Hand mit dem er Leonoren gleichsam scherzend droht, doch dürfen seine Worte nicht wie Scherz klingen.

„Still, still", sagt er von oben nach unten abtönend freundlich, „meinst du, ich könnte dir nicht ins Herz sehen?"

Leonore, deren Augen an Roccos Munde haften, erschrickt bei seinen letzten Worten. Auch ihre linke Hand, die sich Roccos Gesichtsausdruck unwillkürlich entgegenstreckte, drückt eine Frage aus. Sie ist bestürzt, Rocco könne ihr Geheimnis durchschaut haben. In dieser Stellung bleiben sie bis nach den ersten Takten des Vorspiels. Rocco lächelt ihr dann gutmütig zu; er weidet sich an ihrer Verlegenheit. Sie unterdrückt die Angst, senkt Augen und Hand, und geht langsam an Rocco vorüber nach der rechten Seite, wo sie während des ganzen Quartetts, nur mit dem Gesicht spielend, ruhig stehen bleibt.



Rocco hat nur die Liebe zu Marzelline berührt. Der Ton des letzten Satzes muß aber bei aller väterlichen Liebe so ernst getroffen werden, daß Leonore ihn mißverstehen kann, als habe Rocco nicht nur die Liebe zu seiner Tochter, sondern ihr großes Geheimnis erraten. Es ist dies freilich nur eine Nuance, und diese wieder nur eine bedeutende Verstärkung des vorgeschriebenen Ausdrucks der für Leonore ohnehin höchst peinlichen Situation. Sobald sie aber geschickt und würdig vorbereitet, von Rocco und Leonore künstlerisch, gleich maß- und ausdrucksvoll dargestellt wird, ist sie passend und gibt szenisch ein herrliches Stimmungsbild, wie es das ernste Vorspiel des Quartetts verlangt. Die Weihe der Situation muß schon deshalb in Roccos Ton liegen, weil er jedem der Beteiligten, noch ehe die Musik einsetzt, seine eigenste Empfindung vorzubereiten hat. Rocco allein kann den Uebergang vom Wort zur Musik herstellen.

Rocco sieht, nachdem er sich lange an Fidelios Verlegenheit geweidet hat, wieder in seine Rechnung, bis er, ohne den Platz zu wechseln, selber einsetzend zu Marzelline hinübersingt. Jaquino ist einstweilen aus seiner Stube getreten und bleibt im Hintergrund stehen, von wo er seine stillen und bewegungslosen Beobachtungen macht. Es darf nicht aufdringlich sein, am allerwenigsten durch dumme Witze wirken wollen. Würdig muß er sich in die stille Seelenstimmung der andern fügen, sich ihnen vollständig unterordnen.

Marzelline hat musikalisch die schwierigste Aufgabe. Die erste Phrase des Quartetts bringt die wunderbar zarte Herzensstimmung des jungen Mädchens zum Ausdruck, der sie beklommen kaum hörbare Worte verleiht. Fast unbe-

Digitized by Google

wußt und doch selig fügen sich ihre Worte in die Töne. Was sie singt, ist höchste Musik und muß künstlerisch vollendet gesungen werden.

Marzelline (welche während des Lobes, das Rocco Leonore erteilte, die größte Teilnahme blicken ließ und Leonore mit immer zunehmender Bewegung betrachtete, beiseite): Mir ist so wunderbar,
Es engt das Herz mir ein;
Er liebt mich, es ist klar,
Ich werde glücklich sein.

Leonore (beiseite): Wie groß ist die Gefahr,
Wie schwach der Hoffnung Schein!
Sie liebt mich, es ist klar,
O namenlose Pein!

Rocco: Sie liebt ihn, es ist klar;
Ja, Mädchen, er wird dein.
Ein gutes, junges Paar,
Sie werden glücklich sein!

Jaquino: Mir sträubt sich schon das Haar,
Der Vater willigt ein;
Mir wird so wunderbar,
Mir fällt kein Mittel ein.
(Er geht in sein Stübchen.)

Nach dem ernsten, ruhigen Kanon bringt Rocco frisches Leben in die Szene. Frisch und voll übersprudelnden Humors fängt er zu sprechen an.

Rocco: Höre, Fidelio — wenn ich auch nicht weiß wie und wo du auf die Welt gekommen — und wenn du auch gar keinen Vater hättest, so weiß ich doch was ich tue — ich — ich mache dich zu meinem Tochtermann.

Mazelline (fliegt an ihres Vaters Hals und jauchzt): „Wirst du das bald tun, lieber Vater?"

fragt sie mit ihrem ganzen Herzen, errötet aber beschämt ob ihrer Unvorsichtigkeit. Dies ermöglicht Leonoren, dem Publikum ihr Erschrecken klarzumachen.

Rocco (lachend): Ei, ei, wie eilfertig. (ernsthafter): Sobald der Gouverneur nach Sevilla gereist sein wird, dann haben wir mehr Zeit. Ihr wißt ja, daß er alle Monate hingeht, um über alles, was hier in dem Staatsgefängnis vorfällt, Rechenschaft zu geben. In einigen Tagen muß er wieder fort und den Tag nach seiner Abreise gebe ich euch zusammen. Darauf könnt ihr euch verlassen.

Digitized by Google

Marzelline: Den Tag nach seiner Abreise! Das machst du vernünftig, lieber Vater.

Leonore (hastig für sich): Den Tag nach seiner Abreise? O, welche neue Verlegenheit!

Rocco (hochbeglückt): Nun, meine Kinder, ihr habt euch doch recht herzlich lieb, nicht wahr? Das ist aber noch nicht alles was zu einer vernünftigen Haushaltung gehört, man braucht auch — — —

(Leonore und Marzelline reichen sich über Rocco hinweg die Hände.)

Rocco hat beider Hände in die seinigen genommen, trennt sie so, und macht das Zeichen des Goldzählens.

Seinem Liede, das bestimmt und humoristisch frisch vorgetragen wird, lauschen beide mit Aufmerksamkeit bis zum Schluß. Rocco behält bis dahin die Mitte.

Arie.

Rocco: Hat man nicht auch Gold beineben,
Kann man nie ganz glücklich sein;
Traurig schleppt sich fort das Leben,
Mancher Kummer stellt sich ein.
Doch wenn's in den Taschen fein klingelt und rollt,
Da hält man das Schicksal gefangen,
Und Macht und Liebe verschafft dir das Gold
Und stillet das kühnste Verlangen.
Das Glück dient wie ein Knecht für Sold,
Es ist ein schönes Ding, das Gold.

Wenn sich nichts mit nichts verbindet,
Ist und bleibt die Summe klein;
Wer bei Tisch nur Liebe findet,
Wird nach Tische hungrig sein.
Drum lächle der Zufall euch gnädig und hold
(nimmt beider Hände in die seinen)
Und segne und lenk' euer Streben;
Das Liebchen im Arme, im Beutel das Gold,
So mögt ihr viel Jahre durchleben.
Das Glück dient wie ein Knecht für Sold,
Es ist ein mächtig Ding, das Gold.

Früher hatte man Rocco, Marzelline und Leonore während des halben I. Aktes in derselben Stellung stehen lassen, das war langweilig und ich empfand es stets, solange ich die Marzelline sang.

Digitized by Google

Seit ich die Leonore singe und wo ich etwas zu sagen habe, bitte ich Rocco, sich nach seiner Arie gemütlich auf den Stuhl neben Marzellinens Plättisch zu setzen, wo Marzelline mit ihrer Arbeit beschäftigt, ihm zur Seite bleiben und bequem am Gespräch teilnehmen kann. So kann Leonore sich zu ihren Selbstgesprächen besser abtrennen, und außerdem kommt Abwechslung und Wohlbehagen in die Szene, die der sehr ernsten und kalten Szene Pizarros voraufgeht und diese als Gegensatz um so wirkungsvoller gestaltet.

Die dem Terzett vorangehende Prosa ist nicht leicht zu nehmen. Rocco hat sich nach seinem Liede auf den Stuhl gesetzt, den Marzelline für ihn frei gemacht. Dadurch entsteht eine kleine Luftpause für den sonst störenden Applaus — die Regie sollte solche Dinge nicht vergessen — und zur Vorbereitung für das Folgende.

Leonore war gleich nach dem Hintergrunde gegangen. Von dort zurückkommend fängt sie zu sprechen an.

Leonore (heiter, sich über den alten Herrn leise lustig machend): Ihr könnt das leicht sagen, Meister Rocco, aber ich behaupte, daß die Vereinigung zweier gleichgestimmten Herzen die Quelle des wahren ehelichen Glückes ist. (sehr warm): O dieses Glück muß der größte Schatz auf Erden sein! (Sich wieder fassend und mäßigend. Pause.) Freilich gibt es noch etwas, was mir nicht weniger kostbar wäre, aber mit Kummer sehe ich, daß ich es trotz aller meiner Bemühungen nicht erhalten werde. (Sie schüttelt enttäuscht das Haupt und wendet sich von Rocco ab.)

Rocco (der seine Hände müde auf den Knien gefaltet hielt, sieht unter seinen buschigen Brauen hervor): Und was wäre das?

Leonore (sehr vorsichtig mit Nachdruck): Euer Vertrauen!

Rocco (macht eine mißbilligende Bewegung).

Leonore (abbittend, weich und liebevoll): Verzeiht mir diesen kleinen Vorwurf, aber oft sehe ich Euch aus den unterirdischen Gewölben dieses Schlosses ganz ermattet und außer Atem zurückkommen. Warum erlaubt Ihr mir nicht, Euch dahin zu begleiten? Es wäre mir sehr lieb, wenn ich Euch bei Eurer Arbeit helfen, Eure Beschwerden teilen könnte.

Rocco (sehr ernst): Du weißt doch, daß ich den strengsten Befehl habe, niemanden, wer es auch sein möge, zu den Staatsgefangenen zu lassen.

Leonore (macht eine Geste tiefster Enttäuschung, indem sie sich wieder von Rocco entfernt.)

Da kommt Marzelline ihr zu Hülfe, die ihrem Vater liebevoll einwendet:

Marzelline: Es sind ihrer aber gar so viele in dieser Festung. Du arbeitest dich noch zu Tode, lieber Vater.

Digitized by Google

Leonore hat sich bei dieser unerwarteten Hülfe wieder umgekehrt, geht herzhaft auf Rocco zu und schmeichelt ihm, indem sie Marzellinens Worten dankbare Anerkennung zollt.

Leonore (sehr lebhaft): Sie hat recht, Meister Rocco. Man soll allerdings seine Schuldigkeit tun. (zärtlich): Aber es ist doch auch erlaubt, mein' ich, zuweilen daran zu denken, wie man sich für die, welche uns angehören und lieben, ein bißchen schonen kann. (Sie legt ihre Hand auf seine Schulter.)

Marzelline (liebevoll Leonorens Bitte unterstützend): Man muß sich für seine Kinder zu erhalten suchen, lieber Vater!

Rocco (sieht beide mit zärtlicher Sorgfalt an und spricht aus vollem Herzen): Ja, ihr habt recht, diese schwere Arbeit würde mir doch endlich zu viel werden. Der Gouverneur ist zwar sehr streng, er muß mir aber doch erlauben, dich in die geheimen Kerker mit mir zu nehmen. (Das letzte sagt er zuversichtlich, heiter.) Pause.

Leonore wendet sich mit Zeichen innigster Freude wieder von Rocco. Dieser fährt nach einer reichlichen Pause, als gedenke er plötzlich einer Ausnahme, in verändertem Ton, langsamer und etwas leiser fort, wie für sich:

Rocco: Indessen gibt es ein Gewölbe, in das ich dich wohl nie werde führen dürfen — (und etwas schneller, als läge ihm jedes Mißtrauen fern) obschon ich mich ganz auf dich verlassen kann.

Marzelline (bekümmert auf die Situation eingehend, diskreter, langsamer und sehr deutlich): Vermutlich, wo der Gefangene sitzt — von dem du schon einige Male gesprochen hast, lieber Vater?

Rocco (dessen Sorgenkind der dort Gefangengehaltene ist, nickt schweigend ein paarmal mit dem Kopf. Sorgenvoll müssen seine nächsten Worte klingen): Du hast's erraten, Marzelline.

Leonore (um sich Gewißheit zu verschaffen, frägt zögernd, indem sie die Worte fast hervorstößt): Ich glaube — es ist schon lange her — daß er gefangen ist? —

Rocco (fährt mit der Hand durch den Bart und überdenkt eine Weile stumm die Zeit, bis er durch Hin- und Herwiegen seines Kopfes die Worte unterstützend langsam sagt): Es sind ungefähr zwei Jahre.

Leonore (ihrer selbst nicht mehr Herr, schreit auf): Zwei Jahre sagt Ihr? (So lange ist Florestan gefangen.) (Rocco und Marzelline sehen sich erstaunt nach ihr um. Da besinnt sie sich und fügt ängstlich hinzu): Er muß ein großer Verbrecher sein.

Rocco besänftigend einfallend: Oder er muß große Feinde haben, das kommt oft auf eins heraus.

Digitized by Google

Marzelline (teilnahmsvoll): So hat man denn nie erfahren können, woher er ist und wie er heißt?

Rocco (mit vielsagender Bewegung): O wie oft hat er mit mir von alledem reden wollen. — —

Leonore (die gespannt lauscht, sehr unruhig): Nun?

Rocco (ruhig): Für unsereinen ist's aber am besten, so wenig Geheimnisse als möglich zu wissen, darum hab ich ihn auch niemals angehört. Ich hätte mich verplappern können und ihm hätte ich doch nicht genützt. — (Pause) — (darnach in verändertem Ton; sehr gelassen, fast monoton): Nun — er wird mich nicht mehr lange quälen. (noch langsamer:) Es kann nicht mehr lange mit ihm dauern.

Leonore (entsetzt für sich): Großer Gott!

Marzelline (fast gleichzeitig, voll Erbarmen): Du lieber Himmel, wie hat er denn eine so schwere Strafe verdient?

Leonore (wendet sich während des nächsten Satzes etwas nach hinten; wie, um nicht weiter zu hören, verhüllt sie sich schließlich die Ohren).

Rocco (etwas leiser, noch aber sehr deutlich vor sich hin sprechend): Seit einem Monat schon muß ich auf Pizarros Befehl seine Portion immer kleiner machen. Jetzt hat er binnen vierundzwanzig Stunden nicht mehr als zwei Unzen schwarzes Brot und eine halbe Maß Wasser; kein Licht mehr*) — kein Stroh — nichts — nichts!

Marzelline (hat mit wachsendem Mitleid zugehört. Sie sieht Fidelio abgewendet stehen. Unbewußt empfindet sie sein Entsetzen mit. Sie fällt plötzlich, sehr laut sprechend, überwältigt ein): O lieber Vater, führe Fidelio ja nicht zu ihm, diesen Anblick könnte er nicht ertragen. — —

Nur auf einen so stark empfundenen Gefühlsausbruch Marzellinens kann Leonore mit großer Kraft und starkem Selbstvertrauen antworten:

Leonore: Warum nicht? Ich habe Mut und Stärke.

Sobald Marzelline die Antwort durch ihre inständige Bitte nicht gehörig vorbereitet, wirkt die mit Pathos laut gegebene Antwort Leonorens lächerlich. Und diese wieder ist eine Einleitung zum Allegro des Terzetts, das freudig und bestimmt einsetzt.

---

*) Im Buch steht: „nur den Schein einer Lampe". Das ist aber ein Unsinn, wenn die Lampe daraufhin, wie ich's oft gesehen, im Kerker selber zu Häupten Florestans hängt. Florestan erwacht im II. Akt mit den Worten: „Gott, welch Dunkel hier". Es könnte sich also einzig und allein um den Schein einer Lampe handeln, die weit, weit fort von Florestans Lager, aus fernen Gängen oder von den Stiegen herleuchtet, wie dies in alten spanischen Schlössernwohl möglich wäre. Sonst ist's ein Unsinn, und die Lampe bleibt besser fort

Digitized by Google

Rocco dreht sich auf seinem Stuhl nach Fidelio um, sich an ihm freuend, wenn er singt: „Gut, Söhnchen, gut" — und steht erst auf bei: „Das Herz wird hart bei Gegenwart von fürchterlichen Dingen", deren er genug erlebt haben mag.

Man sieht, wie nuancen- und farbenreich diese kleine Szene schon ist, was sie in sich birgt, was auszudrücken hat. Wenn da die Darsteller die Stimmung einander nicht vorbereiten, wie soll dann wohl eine Wirkung erstehen? Und diese Szene ist doch nur ein kleines Bruchteil der sich stets stärker entwickelnden Handlung.

Terzett.

Rocco: Gut, Söhnchen, gut,
Hab' immer Mut,
Dann wird dir's auch gelingen;
Das Herz wird hart
Durch Gegenwart
Bei fürchterlichen Dingen.

(Er steht erst jetzt auf, Fidelio entgegengehend.)

Leonore (mit Kraft): Ich habe Mut!
Mit kaltem Blut
Will ich hinab mich wagen;
Für hohen Lohn
Kann Liebe schon
Auch hohe Leiden tragen.

Marzelline (zu Leonore tretend): Dein gutes Herz
Wird manchen Schmerz
In diesen Grüften leiden;
Dann kehrt zurück
Der Liebe Glück
Und unnennbare Freuden.

Rocco: Du wirst dein Glück ganz sicher bauen.
Leonore: Ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen.
Marzelline: Du darfst mir wohl ins Auge schauen,
Der Liebe Macht ist auch nicht klein.
Marzelline: Ja, wir werden glücklich sein.
Leonore: Ja, ich kann noch glücklich sein.
Rocco: Ja, ihr werdet glücklich sein. —

(Marzelline hat ihre alte Stellung wieder eingenommen.)

Der Gouverneur soll heut' erlauben,
Daß du mit mir die Arbeit teilst.

Digitized by Google

Leonore: Du wirst mir alle Ruhe rauben,
Wenn du bis morgen nur verweilst.
Marzelline: Ja, guter Vater, bitt' ihn heute,
In kurzem sind wir dann ein Paar.
Rocco (für sich): Ich bin ja bald des Grabes Beute,
Ich brauche Hülf', es ist ja wahr.
Marzelline: Ach, lieber Vater, was fällt Euch ein?
(zärtlich zu Rocco): Lang Freund und Rater müßt Ihr uns sein.
Leonore: Wie lang bin ich des Kummers Beute!
Du, Hoffnung, reichst mir Labung dar.
Rocco: Nur auf der Hut, dann geht es gut,
Gestillt wird euer Sehnen.
Gebt euch die Hand und schließt das Band
In süßen Freudentränen.
Leonore: Ihr seid so gut, ihr macht mir Mut,
Gestillt wird bald mein Sehnen!
Ich gab die Hand zum süßen Band,
Es kostet bittre Tränen.
Marzelline: O habe Mut! O welche Glut!
O welch ein tiefes Sehnen!
Ein festes Band mit Herz und Hand,
O süße, süße Tränen!

Nach dem Terzett fällt Marzelline Fidelio in die Arme.

Rocco: Aber nun ist es Zeit, daß ich dem Gouverneur die Briefschaften überbringe. Gib sie, Fidelio, und dann entfernt euch.

Erst jetzt, nachdem Leonore die Depeschenbüchse, die sie an einer Schnur befestigt über die Schulter getragen, an Rocco abgegeben hat, räumen Fidelio und Marzelline Tisch, Wäsche, Stuhl und sonstige Requisiten ins Haus, während Jaquino den Soldaten das Tor öffnet.

Pizarro.

Pizarro trägt schwarze spanische Staatstracht. Sein dunkler, langer und spitzer Bart kann gleich seinem Haar von grauen Strähnen durchzogen sein. Er ist finster, sehr ruhig, braucht nicht übermäßig laut zu sprechen, jedes Wort muß aber deutlich und außerordentlich bestimmt klingen, so zwar, daß ein Widerspruch undenkbar scheint.

Er bleibt beim Auftritt in der Mitte der Bühne stehen, von wo aus er seine Befehle gemessen erteilt.

Digitized by Google

Vorher haben die Offiziere und Soldaten während des Marsches Aufstellung genommen.

Erster Offizier (kommandiert): Halt! Front! (Es geschieht.)

Pizarro (der eintritt, nachdem alles Aufstellung genommen hat, zu dem kommandierenden Offizier): Drei Schildwachen auf den Wall! Sechs Mann Tag und Nacht an die Zugbrücke, ebenso viele gegen den Garten zu, und jedermann, der sich dem Graben der Festung nähert, werde sogleich vor mich gebracht!

Offizier (kommandiert): Gewehr ab! (Es geschieht.)

Pizarro (zu Rocco): Ist etwas Neues vorgefallen?

Rocco (zu Pizarros Rechten): Nein, Herr.

Pizarro: Wo sind die Depeschen?

Rocco: Hier sind sie.

Rocco nähert sich Pizarro demütig und reicht ihm die Depeschenbüchse, die er Leonore abgenommen und diese aus der Stadt mitbrachte. Pizarro schließt sie mit seinem eignen Schlüssel auf und entnimmt ihr vier versiegelte Briefe. Die Briefe werden alle vier zwischen den dritten und vierten Finger der linken Hand gesteckt mit dem Siegel nach oben. Der oberste Brief davon genommen und vom zweiten Finger und Daumen gehalten, so daß der Daumen der linken, und der Daumen der rechten Hand, die nun dazu genommen wird, auf dem Siegel liegen. Das Siegel wird nun durch Aneinanderreiben der beiden Daumen erbrochen, der Brief geöffnet, gelesen und Rocco übergeben. Darauf der zweite, dritte genau so behandelt wie der erste, bis auf den vierten, den Pizarro behält. Dazu braucht man Zeit. Der Darsteller soll sie sich ungeniert nehmen, denn es soll natürlich aussehen und ist von großer Wichtigkeit, wie alles, was man als bestimmte Persönlichkeit zu tun hat.

Während des Durchlesens des ersten Briefes:

Pizarro (gleichgültig): Immer Empfehlungen —

beim zweiten geringschätzig:

Oder Vorwürfe. Wenn ich auf alles das achten wollte, würde ich nie damit zu Ende kommen.

Den dritten Brief öffnet er gar nicht, aber des vierten Handschrift ist ihm bekannt.

Was seh' ich? Mich dünkt, ich kenne diese Schrift.

Rocco steckt die Briefe wieder in die Büchse und geht nach hinten in Jaquinos Stube, wo er die Büchse abgibt. Pizarro geht, nachdem er den Brief geöffnet und die ersten Worte gelesen:

„Ich gebe Ihnen Nachricht, daß der Minister in Erfahrung brachte, daß die Staatsgefängnisse, denen Sie vorstehen, mehrere Opfer willkürlicher Gewalt enthalten."

Digitized by Google

einige Schritte vor gegen Roccos Haus, wo er ungestört die Warnung seines Freundes erregt wohl, aber nicht zu laut und zu schnell zu Ende liest:

„Er reist morgen ab, um Sie mit einer Untersuchung zu überraschen. Seien Sie auf Ihrer Hut und suchen Sie sich sicherzustellen.“ (betreten): Ah! wenn er entdeckte, daß ich diesen Florestan in Ketten liegen habe, den er längst tot glaubt, ihn, der so oft meine Rache reizte, der mich vor ihm enthüllen und mir seine Gunst entziehen wollte. — Doch, es gibt ein Mittel! (rasch): Eine kühne Tat kann alle Besorgnisse zerstreuen!

Er beginnt und schließt seine Arie, die er fast nur mit Augenspiel begleitet, auf demselben Platze. Mienenspiel, Haltung, Ausdruck der Worte müssen hier alles zu sagen imstande sein.

Nr. 7. Arie mit Chor.

Pizarro: Ha, welch ein Augenblick!
Die Rache werd' ich kühlen,
Dich rufet dein Geschick!
In seinem Herzen wühlen,
O Wonne, großes Glück!
Schon war ich nah im Staube,
Dem lauten Spott zum Raube
Dahingestreckt zu sein.
Nun ist es mir geworden,
Den Mörder selbst zu morden.
In seiner letzten Stunde
Den Stahl in seiner Wunde,
Ihm noch ins Ohr zu schrein:
Triumph! der Sieg ist mein!

Die Wache (halblaut unter sich):
Er spricht von Tod und Wunde!
Nun fort auf unsre Runde,
Wie wichtig muß es sein!
Er spricht von Tod und Wunde!
Wacht scharf auf eurer Runde,
Wie wichtig muß es sein!

Digitized by Google

Man mache aus Pizarro ja keinen wütend hin und her laufenden Theaterbösewicht. Er ist ein kalter, grausamer Mensch, der alles mit sich selber abmacht, der von seinem Ehrgeiz getrieben auch vor einem Mord nicht zurückschreckt. Kalt und ruhig erscheint er andern, mag's in seinem Innern auch kochen und toben.

Nach der Arie gibt er einen zweiten Befehl, strenger als den ersten.

Pizarro (zum kommandierenden Offizier, den er mit einem Wink in den Vordergrund befiehlt):

Hauptmann! Hören Sie! Besteigen Sie mit einem Trompeter sogleich den Turm. Sehen Sie mit der größten Achtsamkeit auf die Straße von Sevilla. Sobald Sie einen Wagen von Reitern begleitet erblicken, lassen Sie augenblicklich ein Zeichen geben. Verstehen Sie, augenblicklich! Ich erwarte die größte Pünktlichkeit. Sie haften mir mit Ihrem Kopf dafür. Fort! auf eure Posten.

Das zweite „augenblicklich" muß ganz besonders hervorgehoben, „Sie haften mir mit ihrem Kopfe dafür" mit größter Strenge und Ruhe gesagt werden.

Die Soldaten gehn auf ihren Posten.

Jaquino (kommt und öffnet das Haupttor).

Die beiden Offiziere (treten vor die Front).

Erster Offizier } (gleichzeitig): Gewehr auf! } (Es geschieht):
Zweiter Offizier } Gewehr auf! }

(zu gleicher Zeit): { Rechts um! } (Es geschieht.)
{ Links um! }

(zu gleicher Zeit): { Marsch! }
{ Marsch! }

(Der erste Offizier mit der größern Abteilung durch das Haupttor, der zweite Offizier mit der kleinern Abteilung vorn in den Garten ab.)

Jaquino (schließt das Haupttor und geht in Roccos Haus).

Pizarro bleibt ruhig stehen. Sein Entschluß ist gefaßt. Er wartet auf der Soldaten Abgehen, dann ruft er Rocco zu sich; er ist ihm nun ein gnädiger Herr, bis er ihm seinen Plan mitgeteilt hat. Pizarro steht mit dem Rücken gegen Roccos Haus, durch dessen Türspalt Leonore zu lauschen gezwungen ist, darf sich also niemals umdrehen, solange er Rocco nicht von allem unterrichtet hat. Leider wird das so oft außer acht gelassen, und bringt Leonore in die größte Verlegenheit, denn das Publikum muß sehen, daß sie lauscht. Auch Rocco hat sein Spiel so einzurichten, daß er Leonore nicht gewahr wird, und macht das am besten, wenn er etwas gebeugt zur Erde blickt und nur in seinen Hauptmomenten Pizarro ansieht.

Digitized by Google

Rocco. Pizarro. Leonore in der Tür rechts vorn lauschend.

Pizarro (zu Rocco): He!

Rocco (zu Pizarros Rechten, zurückstehend): Herr!

Pizarro (ihn eine Weile aufmerksam betrachtend, für sich): Ich muß ihn zu gewinnen suchen. Ohne seine Hülfe kann ich es nicht ausführen. (laut): Komm näher!

Nr. 8. Duett.

Pizarro: Jetzt, Alter, hat es Eile!
Dir wird ein Glück zuteile,
Du wirst ein reicher Mann;
(Er wirft ihm einen Beutel mit Geld zu.)
Das geb' ich nur daran.

Rocco: So sagt doch nur in Eile,
Womit ich dienen kann.

Pizarro: Du bist von kaltem Blute,
Von unverzagtem Mute
Durch langen Dienst geworden.

Rocco: Was soll ich? Redet!

Pizarro: Morden!

Rocco (erschreckt): Wie?

Pizarro: Höre mich nur an!
Du bebst? Bist du ein Mann?
Wir dürfen gar nicht säumen;
Dem Staate liegt daran,
Den bösen Untertan
Schnell aus dem Weg zu räumen.

Rocco: O Herr!

Pizarro: Du stehst noch an?
(beiseite): Er darf nicht länger leben,
Sonst ist's um mich geschehn.
Pizarro sollte beben?
Du fällst — ich werde stehn.

Digitized by Google

Rocco (für sich): Die Glieder fühl' ich beben,
Wie könnt' ich das bestehn?
Ich nehm' ihm nicht das Leben,
Mag was da will geschehn.
(zu Pizarro): Nein, Herr, das Leben nehmen,
Das ist nicht meine Pflicht.
Pizarro: Ich will mich selbst bequemen,
Wenn dir's an Mut gebricht;
Nun eile rasch und munter
Zu jenem Mann hinunter —
Du weißt —
Rocco: Der kaum mehr lebt
Und wie ein Schatten schwebt?
Pizarro (mit Grimm): Zu dem, zu dem hinab!
Ich wart' in kleiner Ferne,
Du gräbst in der Zisterne
Sehr schnell ein Grab.
Rocco: Und dann?
Pizarro: Dann werd' ich selbst, vermummt,
Mich in den Kerker schleichen —
(er zeigt den Dolch)
Ein Stoß — und er verstummt!

Pizarros Worte: „Ein Stoß" und „er verstummt" sowie „morden" werden nicht sehr laut, sondern kurz und kalt, im Takt, für sich ausgesprochen. Sie verfehlen ihre ungeheure Wirkung vollständig, sobald sie in die Länge gezogen, laut oder eindringlich resp. aufdringlich geschrien werden. Die Grausamkeit liegt in der Ruhe, mit der die schauerlichen Worte gesprochen werden. „Ein Stoß" — wird kurz scharf abgerissen, sobald der Vokal lange genug gehalten worden; die Pause hinter dem Wort und die scharfe Aussprache des Konsonanten ſ machen die Wirkung.

Rocco (beiseite): Verhungernd in den Ketten
Ertrug er lange Pein,
Ihn töten, heißt ihn retten,
Der Dolch wird ihn befrein.
Pizarro (ebenso): Er sterb' in seinen Ketten,
Zu kurz war seine Pein,
Sein Tod nur kann mich retten,
Dann werd' ich ruhig sein.

Pizarro geht nach dem Schloßhof ab, Rocco in den Garten oder beide an den gleichen Ort (je nach der Dekoration).

Digitized by Google

Ueber den Soldatenchor.

Ob man in der ersten Szene Pizarros, in welcher der Chor höchst despektabel laut in seine Arie hineinsingt, den gerechten Ansprüchen der Vernunft nicht nachkommen könnte? Wäre es nicht möglich, die Soldaten so zu placieren, daß sie, nachdem sie die Bühne umschritten, im Hintergrund blieben, und von dort Ton und Wort murmelnd erklängen, bis sie am Schlusse der Arie erst mit ihren Stimmen hervorträten, wie es Beethoven sicher gemeint hat? Dahin müßten sich Regisseur und Kapellmeister verständigen. Des Aufmarsches wegen müssen aber die Soldaten von beiden Seiten bis ans Proszenium stehn, und des Falschsingens wegen ebenfalls, weil der Kapellmeister sie anders nicht in der Hand zu haben meint. So wird die Szene höchst unwahrscheinlich, denn in Wirklichkeit würde sich der Herr Gouverneur das Dreinreden der Soldaten gewiß verbitten. Könnten sie nicht besser im Hintergrund aufgestellt werden und von dort so piano singen, daß es einem Gemurmel gleichkäme?

Aus der obigen falschen Aufstellung ergibt sich die Notwendigkeit, das Ritornell des Aufmarsches beim Abgang der Soldaten zu wiederholen, weil die Pause ohne Musik zu lang erscheint, was aber nicht vorgeschrieben und unnötig ist.

Ich wünschte, geschickte Regisseure träten dem Vorschlag näher und bewiesen, daß es nicht unmöglich ist, die Szene weniger unwahrscheinlich einzurichten.

Arie der Leonore.

Wer sich nicht frühzeitig große Aufgaben für sein Leben stellt, wird schwerlich etwas in gereifterm Alter erreichen, das von Nutzen resp. von Belang wäre.

Ich, die nicht als dramatischer Stimmprotz geboren, deren geheimes Ziel aber stets die Laufbahn der dramatischen Sängerin gewesen, mußte mir vieles dazu sehr langsam erobern, — womit ich nicht gesagt haben will, daß anders Geartete das nicht auch sollten und müßten. Damit steure ich auf die große Leonorenarie zu, die nicht die einzige, auf praktische Weise vorbereitete Arie meines Repertoires ist.

Nach langjährigem guten Studium sang ich sie schon viele Jahre früher oft in Konzerten, ehe ich sie auf die Bühne brachte, wo ich sie dann mit größerer Leichtigkeit zwingen konnte, indem ich ihre Schwierigkeiten bereits überwunden und sie für die Oeffentlichkeit mir eingesungen hatte. Trotzdem hat man noch genug damit zu tun, da sie an Atemführung, musikalische Bindung und weise Kraftverteilung ungeheure Anforderungen stellt, abgesehen von der steilen Lage, die eine E-Dur-Tonart immer mit sich bringt.

Meine Mutter hatte mit dem peinlich gewissenhaften Louis Spohr den Fidelio studiert und ihn in Kassel unter seiner Direktion zehn Jahre lang gesungen. Vorher oft, unter andern von der Schröder-Devrient gesehen, auch unter Richard Wagners Direktion, so daß manches Gute, außer eigenem Können, daran haften blieb, das mir Glücklichen später auch noch zum Vorteil gereichte. Viele Jahre hörte ich alle Rollen bei uns einstudieren, begleitete

Digitized by Google

dieſe Stunden auf dem Klavier und lernte ſchließlich die Arie ſelbſt mit meiner Mutter, wenn ſie auch niemals daran dachte, daß ich die ganze Rolle je ſingen würde.

So hatte ich eine Vorbereitung für das Werk wie ſie notwendig, aber wohl ſelten genug vorkommen mag; wenn ich noch meine eigne Arbeit hinzurechne, ſo kann ich wohl ſagen, daß mein ganzes Leben darin aufgegangen iſt.

Leonore ſtürmt, von innerer Empörung erfüllt, aus Roccos Haus quer über die Bühne bis an den Garten, oder den Schloßaufgang, wohin Pizarro abging, um ihm ihre Empörung nachzuſchleudern. Sie tut am beſten, während ſie die Türe öffnet, noch 2—3 Takte des Vorſpiels abzuwarten, ehe ſie ihm nachſtürzt, und muß es ſo einzurichten ſuchen, daß, während ihr Oberkörper noch in laufender Bewegung ſcheint, ihr Fuß in dem Augenblick bereits feſtſteht, wo das erſte Wort des Rezitativs mit großer Energie ihrem Munde entquillt.

Ihre Fäuſte ballend, ſteht ſie da:

Abſcheulicher! Wo eilſt du hin?
Was haſt du vor? Was haſt du vor im wilden Grimme?

(Die beiden letzten Worte, mit Bruſtſtimme geſungen, müſſen beſonders geübt werden.)

Drei ſehr ſtarke Fragen ihrer empörten Seele, denen der ſtarke ſprachliche wie ſeeliſche Ausdruck nicht mangeln darf. Jetzt zeigt ſie bewegt nach dem Platz, wo Rocco für den armen Gefangenen flehte. Im Dankgefühl für dieſes Mitleid frägt ſie weiter:

Des Mitleids Ruf, der Menſchheit Stimme,
Rührt nichts mehr deinen Tigerſinn?

Bei der letzten Frage wird ſie ſo groß und mächtig im Ausdruck wie möglich. Dieſe ſtarke Stimmung hält auch noch weiter an:

Doch toben auch wie Meereswogen
Dir in der Seele Zorn und Wut,

Das Wort „Wut" wird etwas länger gehalten als vorgeſchrieben, weil es Ausſprache und Akzent verlangen. Während des nächſten Rezitativs verklärt ſich langſam ihr Geſicht, ihr Zorn beſänftigt ſich, Hoffnung und Erinnerung an einſtiges Glück laſſen ihre Stimme weich und wehmütig erklingen. Ihre linke Hand, die dem Himmel entgegengeſtreckt geweſen, ſinkt langſam auf ihre Bruſt zurück. Sie rafft ihr ganzes Weſen zu innerer Ruhe zuſammen:

So leuchtet mir ein Farbenbogen,
Der hell auf dunkeln Wolken ruht:
Der blickt ſo ſtill, ſo friedlich nieder,
Der ſpiegelt alte Zeiten wieder,
Und neu beſänftigt wallt mein Blut.

Digitized by Google

Während des Vorspiels zum Adagio schreitet sie langsam mit wenig Schritten gegen die Bühnenmitte. Wenn der große Ausdruck getroffen wird, den Musik und Worte verlangen, genügt dieser vollständig und bedarf kaum einer vermittelnden Bewegung der Arme und Hände.

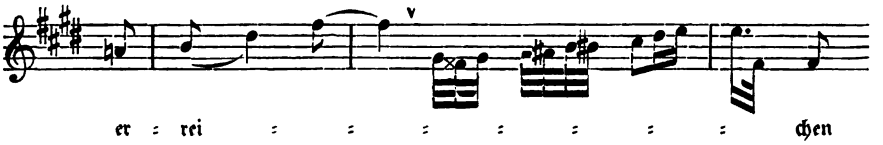
Man huldigt beim Theater leicht der Ansicht, daß Bewegungen des Körpers, besonders von Händen und Armen, den Ausdruck erleichtern. Ja, gewissermaßen, d. h. sie sollen den Ausdruck, den die meisten Sänger in Wort und Ton nicht haben (weil sie nicht damit umzugehen wissen oder weil es ihnen an Seele fehlt), verstärken helfen. Das ist falsch. In den meisten Fällen wird da zuviel getan. Es ging mir selber so. Derjenige, der sich gewöhnt, zur Unterstützung seiner Leistungen, viel Bewegungen zu machen, dem fehlt eben die geistige, kontrollierende Autorität. Er wird den seelischen Ausdruck verringern statt fördern und leicht in schablonenartige Ausdrucksweisen geraten, die nicht mehr erträglich sind. Je mehr ich in die Gesangskunst hineinsehe, je bessere Ausdrucksmittel stehen mir, durch Kenntnis meiner innern Organe, zur Verfügung. Je größer ich menschlich empfinden lerne, je mehr kann ich mich auf der Bühne vereinfachen. Da ich jede Rolle vor jeder Vorstellung ausmustre, vermag ich da und dort Bewegungen auszuschalten, von deren Nutzlosigkeit ich mich nur zu bald überzeuge, wenn ich sie durch meinen seelischen Tonausdruck allein wiedergeben kann.

Arie.

Komm Hoffnung, laß den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell' mein Ziel, sei's noch so fern,
Die Liebe wird's erreichen.

Das Adagio kann gar nicht legato genug gesungen werden. Es veranschaulicht die anschmiegende Weiblichkeit edler, treuer, alle Hindernisse bezwingender Liebe. Beethoven hat ja fast sein Bestes damit gegeben und wir Frauen dürfen noch das Unsrige dazu tun. Ununterbrochen haben sich Buchstabe an Buchstabe im Wort, Ton an Ton in verbindender Klangfarbe zu reihen.

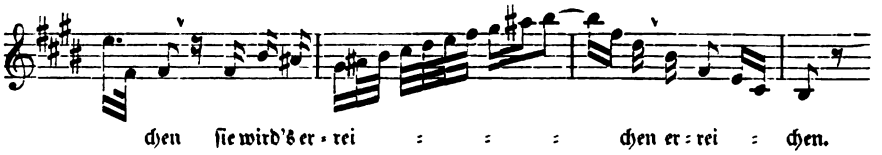
Im Orchester darf das Tempo nicht verschleppt, sondern muß so genommen werden, daß die Sängerin, ohne die geringsten hörbaren Ritenutos, sich gleichwohl durch weiches Ausströmen des Atems ausbreiten kann, damit im Zuhörer die Empfindung wach wird: es sei nur ein einziges Wohlbehagen der Stimme in Ausdruck, Weichheit und Fülle zu schwelgen.



(Die 32tel ganz gleichmäßig und gebunden.)

Digitized by Google

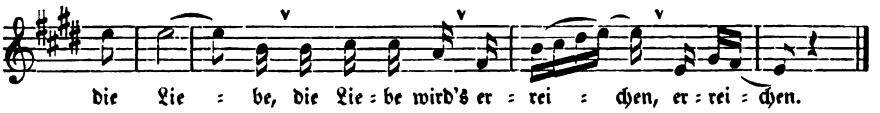
Wie immer, hat der Kapellmeiſter der Sängerin Mund hier ganz beſonders zu beobachten und ſie zu unterſtützen, wenn alles gelingen ſoll. Sie darf in ihren wohlzuberechnenden Atemausſtrömungen nicht durch das Orcheſter zurückgehalten werden. Die Paſſagen, die hier angegeben, verlangen, wenn auch kein beſchleunigtes Tempo, doch mehr Leben, die geringſte Spur von Ritenuto im Orcheſter kann die Sängerin nervös und ängſtlich machen und alles mißlingen laſſen. Das zu vermeiden, liegt in der Hand des Kapellmeiſters.



Die große Phraſe in einem Atem durchzuführen, wie ſie geſungen werden muß, bleibt immer eine Tat; das geringſte Hemmnis im Orcheſter macht ſie unmöglich und verdirbt nicht ſelten die ganze Arie. Lange Jahre hindurch konnte ich mich nicht entſchließen ſie in einer Atemſtrömung zu ſingen, weil mich das Gefühl des ſtets nachhumpelnden Orcheſters ganz nervös machte, ſelbſt unter Hans von Bülow nicht, der der Hörner wegen ſehr ängſtlich war. Ich holte Atem vor dem hohen ais, und ich ärgerte mich jedesmal über meine Feigheit.

Der Kapellmeiſter ſitzt freilich ebenfalls in tauſend Aengſten. Die Naturhörner, für die Beethoven ſchrieb, ſind nicht mehr Mode und viele behaupten, daß die modernen Hörner die unbequeme Lage ſcheuen. Indeſſen müßte es durch gutes Ueben doch zu ermöglichen ſein. Daß es geht, bewies mir ein junger Horniſt des Fiedler-Konzertorcheſters in Hamburg, den ich beim Hervorruf mit herausnahm, weil er ſo ausgezeichnet geblaſen hatte. Das Publikum wußte gewiß nicht, was der auffallenden Demonſtration zugrunde lag.

Seit Jahren geſtatte ich mir nun die Freude, die Phraſe in einem Atem zu ſingen. Ich ſtelle meine Organe weich, auf viel Kopfſtimme[1]), kontrolliere ſchnell die Verbindung zum Kehlkopf und weiter bis zum Leib, ſo, daß der Atem nur eine langgedehnte ſchmale Form durchlaufen kann, und kann mich dann durch Anfaſſen des Tones mit äußerſter Weichheit und gleichzeitiger Energie auf das Gelingen verlaſſen. Schließlich mußte ich die Angſt doch überwinden, Beethoven und der Geſangskunſt gerecht werden, deren ich durch ſo langjährige Uebung fähig und ſicher war.

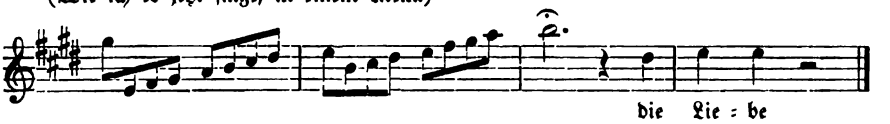


Es iſt gut, das Allegro nicht übermäßig ſchnell, doch feſt und ſtark im Rhythmus anzufangen, bei der Wiederholung des Hornmotivs, gegen Schluß der Arie lebhaft zu werden und die ganze Arie jubelnd in Tempo und Ausdruck abzuſchließen.

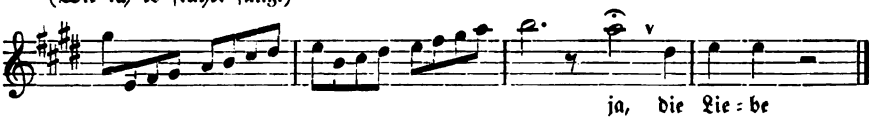
[1]) Siehe meine Geſangskunſt.

Digitized by Google

(Wie ich es jetzt singe, in einem Atem.)



(Wie ich es früher sang.)



Ich folg' dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe!
O du, für den ich alles trug,
Könnt' ich zur Stelle dringen,
Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süßen Trost dir bringen!
Ich folg' dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe! (Ab nach links vorn in den Garten.)

Ich kann nicht schließen ohne über das Nachspiel der Arie eine Betrachtung mit einfließen zu lassen, über die ich schon mit vielen Musikern sprach, welche die gleiche Lücke empfanden und doch nie das Herz hatten, etwas an der Sache zu ändern.

Ist die Instrumentation der Arie bis zum letzten Worte Leonorens kräftig und glänzend, so tritt mit dem Nachspiel eine merkliche Mattigkeit ein; kümmerlich verhallt der freudige Glanz des großen Stücks. Warum? Ist die damalige Form daran schuld? Wäre es wirklich ein Verbrechen, das ganze Orchester gleichzeitig einsetzen zu lassen, anstatt erst mühevoll die Hörner die Skala allein erklettern zu lassen, ehe sich die Streichinstrumente dazu gesellen? Theodor Thomas meinte, es sei das einzige Mittel, und auch Seidl war der Ansicht. Aus früheren Zeiten erinnere ich mich wohl, daß Carl Ekert in Berlin das Nachspiel sehr stark und animiert zu Ende brachte. Um wieviel stärker müßte der Eindruck für alle Beteiligten sein, wenn das Orchester, anstatt zu ermatten, Leonorens Siegesgefühl mitfeierte. Ich lasse die Frage den Kapellmeistern offen, die ihr nähertreten sollten. Ich glaube nicht, daß es ein Verbrechen wäre, und erinnere nur daran, daß auch bei Gluck dergleichen Verbesserungen gemacht werden, indem man die vorgeschriebenen Violinen meist überall um ein Drittel verstärkt.

Nach Leonorens Abgang in den Garten treten Marzelline und Jaquino aus Roccos Haus.

Digitized by Google

Jaquino (bittend): Aber Marzelline —

Marzelline (ungeduldig): Kein Wort, keine Silbe! Ich will nichts mehr von deinen albernen Liebesseufzern hören, und dabei bleibt es.

Jaquino (vor sich hin philosophierend): Wer mir das gesagt hätte, als ich mir vornahm, mich recht ordentlich in dich zu verlieben. Da war ich der gute, liebe Jaquino an allen Orten und Ecken. (jetzt lauter und ärgerlicher): Seit dieser Fidelio aber — — —

Marzelline (ruhig lieb, ihn besänftigend, nach und nach wärmer und schwärmerisch): Ich leugne nicht, ich war dir gut, aber sieh, ich bin offenherzig, das war keine wahre Liebe. Fidelio zieht mich weit mehr an, zwischen ihm und mir finde ich eine weit größere Uebereinstimmung.

Jaquino (fällt ihr sehr gereizt in die Rede, und steigert seinen Satz, indem er sich in Zorn redet): Was? Eine Uebereinstimmung mit einem solchen hergelaufenen Jungen, der Gott weiß woher kommt, den der Vater aus bloßem Mitleid am Tor dort aufgenommen hat, der — der —

Marzelline (sehr bestimmt, ärgerlich): Der arm und verlassen ist — und den ich doch heirate.

Jaquino (im höchsten Zorn, drohend): Glaubst du, daß ich das leiden werde? Daß es ja nicht in meiner Gegenwart geschieht, ich möchte euch einen gewaltigen Streich spielen:

Hier erst hat sich Jaquinos Eifersucht zur größten Steigerung erhoben. Rocco hat die beiden letzten Sätze mit angehört, er war aus dem Garten aufgetreten. Leonore kommt gleich hinter ihm her.

Rocco: Was habt ihr beide denn wieder zu zanken?

Marzelline: Ach, Vater, er verfolgt mich immer.

Rocco: Warum denn?

Marzelline: Er will, daß ich ihn lieben, ihn heiraten soll.

Jaquino (bestimmt aber ruhiger): Ja, wenn sie mich nicht liebt, soll sie mich wenigstens heiraten.

Unverständlich für Darsteller und Publikum bleibt die Bitte Leonorens, die sie nach Eintreffen Pizarros und seinem Abgang an Rocco richtet, die Gefangenen ebener Erde gerade heute in den Garten zu lassen. Während der beiden letzten Sätze des kleinen Streites, die Rocco belauscht, muß Leonore, die fast gleichzeitig mit ihm auftritt, eine Verständigung fürs Publikum zu treffen suchen. Ihre Gedanken dabei sind: Sie hat die leichten Gefangenen noch nie gesehen, da Rocco sich beharrlich weigerte, diese ins Freie zu lassen. Vielleicht ist Florestan doch noch unter ihnen, und der arme Gefangene, dem es ans Leben gehen soll, ein anderer. Sie muß Gewißheit haben, deshalb wagt sie die unerhörte Bitte heute nochmals.

Digitized by Google

Hinter der Streitenden Rücken sieht sie sehr wahrnehmbar nach den Kerkern; sie schlägt die Hände vor der Brust zusammen, als fürchte sie Roccos abschlägige Antwort noch ehe sie die Bitte vorbringt. Diese muß wohl harmlos doch auch eindringlich klingen, und Marzelline, die Leonore wieder zu Hilfe kommt, hat ihr sehr schnell ins Wort zu fallen, wenn sie deren Bitte beim Vater unterstützt. Rocco sträubt sich, — da weiß Marzelline wieder die rechten Worte zu finden, und an das Entsetzliche erinnert, das sich bald ereignen soll, gibt Rocco seine Zustimmung und seine Schlüssel.

Rocco: Still! Ich werd' eine einzige, gute Tochter haben, werde sie gut gepflegt, (er streichelt Marzelline am Kinn) mit so viel Mühe erzogen haben, und alles für den Herrn da. (Er blickt lachend auf Jaquino.) Nein, Jaquino, von deiner Heirat ist jetzt keine Rede, mich beschäftigen andere, klügere Absichten.

Marzelline: Ich verstehe, Vater. (zärtlich leise): Fidelio!

Leonore (bestimmt einfallend): Brechen wir davon ab. — Rocco, ich ersuchte Euch schon einige Male, die armen Gefangenen, die hier über der Erde wohnen, in unsern Festungsgarten zu lassen. Ihr verspracht und verschobt es immer. Heute ist das Wetter so schön, der Gouverneur kommt um diese Zeit nicht hierher.

Marzelline (schnell): O ja! ich bitte mit ihm!

Rocco: Kinder, ohne Erlaubnis des Gouverneurs?

Marzelline: Aber er sprach so lange mit dir. Vielleicht sollst du ihm einen Gefallen tun und dann wird er es so genau nicht nehmen.

Rocco: Einen Gefallen! Du hast recht, Marzelline. Auf diese Gefahr hin kann ich es wagen. Wohl denn, Jaquino und Fidelio, öffnet die leichteren Gefängnisse. Ich aber gehe zu Pizarro und halte ihn zurück, indem ich (zu Marzelline) für dein Bestes rede.

Marzelline (küßt ihm die Hand): So recht, Vater!

Rocco geht mit Marzelline Pizarro nach. Leonorens Antlitz ist voll Erregung. Ihr Herz droht stillzustehen. Wird sie Florestan unter den Gefangenen finden? Und wenn sie ihn findet, was dann? Wie muß sie vor dem Erkennen auf der Hut sein! Das alles spielt sich in wenig Sekunden in ihrem Kopfe und wahrnehmbar fürs Publikum auf ihrem Gesichte ab. Sie muß nun öffnen. Jaquino weist ihr die Schlüssel und die zu öffnende Tür, er selbst öffnet die andern. Sobald die Tür geöffnet und sie den Gefangenen ein Zeichen gegeben hat herauszutreten, — was auch Jaquino nicht versäumen darf, — verbirgt sie sich unauffällig (hinter einer Tür) vor den Gefangenen, die sie, mit ängstlichen Blicken verfolgend, auftreten sieht. Sie sind ihr fremd. (Sieht einer der Gefangenen Florestan ungefähr ähnlich, mag sich ein kurzes, ganz fein nuanciertes Spiel entwickeln, aber ganz diskret.) Florestan ist nicht

Digitized by Google

unter ihnen. Sie hält aber nochmals Umschau, und geht zwischen den einzelnen Gruppen der Gefangenen hindurch, um sich zu überzeugen. Vorsichtig, denn Jaquino ist auf der Bühne oder doch in seiner Stube. Auch dürfen die Gefangenen in ihren sehr schwierigen Gesängen nicht gestört und die Aufmerksamkeit des Publikums nicht vom Chore abgelenkt werden, um sich auf Leonore allein zu konzentrieren. Nach erlangter Gewißheit geht sie trostlos nach dem Hintergrund, wo sie bis zu Roccos Rückkehr verharrt.

Jaquino hat den Gefangenen gegen Ende ihrer Gesänge den Weg zum Garten gewiesen, wohin er mit ihnen abgeht.

(Sollte Jaquino das vergessen, so hat Leonore dem Chor vorher die Anweisung zu geben.)

Rocco, der bei seinem ersten Auftritt aus dem Garten Haue und Schaufel oder eine von beiden mitgebracht und diese neben dem Gartentor fest und sicher aufgestellt hat, wird das Werkzeug im Finalduett gut verwenden können, um eine günstige Unterbrechung zu schaffen.

Es ist sehr unnatürlich, wenn Rocco während des ganzen langen Duetts neben Leonore steht und so ihren Gefühlsausbrüchen zu lauschen gezwungen wird, die er nicht hören darf. Dann kann er sich bei passenden Momenten sehr gut mit den Gerätschaften zu tun machen, deren er am Schluß des Aktes benötigt, um Florestans Grab zu graben. Die Szene gewinnt dadurch an Leben und Natürlichkeit, weil beide Darsteller unbelästigt voneinander besser akzentuieren können. Leonore fliegt Rocco hastig entgegen, wenn dieser nach dem Chor aus dem Garten, oder dem Schloßaufgang auftritt.

Leonore: Nun sprecht, wie ging's?

Rocco (zu ihrer Linken): Recht gut, recht gut!
Zusammen rafft' ich meinen Mut
Und trug ihm alles vor;
Und sollst du's glauben,
Was er zur Antwort mir gab?
Die Heirat und daß du mir hilfst, will er erlauben,
Noch heute führ' ich in die Kerker dich hinab.

Ist Leonore über die Heirat erschrocken, so hält sie jetzt sprachlos vor Glück mit geöffnetem Mund den Atem an, bis ihr der Jubelschrei:

Noch heute!

entfährt, der ihre ganze Person in Glück aufleuchten läßt.

Leonore (ausbrechend): Noch heute! noch heute!
O welch ein Glück! O welche Wonne!
Rocco: Ich sehe deine Freude;
Nur noch einen Augenblick,
Dann gehen wir schon beide —

Digitized by Google

Leonore: Wohin?
Rocco: Zu jenem Mann hinab,
Dem ich seit vielen Wochen
Stets weniger zu essen gab.
Leonore: Ha! — Wird er losgesprochen?
Rocco: O nein!
Leonore: So sprich!
Rocco: O nein, o nein!
(geheimnisvoll): Wir müssen ihn, doch wie? befrein!
Er muß in einer Stunde —
Den Finger auf dem Munde —
Von uns begraben sein!

Jetzt zittert sie bei der Frage:

Leonore: So ist er tot?
Rocco (beruhigt sie): Noch nicht, noch nicht.

Da schreit es mächtig in ihr auf.

Leonore: Ist ihn zu töten deine Pflicht?

Und bei der Wiederholung packt sie Rocco mit aller Gewalt an den Armen. Dieser entschuldigt und verteidigt sich:

Rocco: Nein, guter Junge, zittre nicht,
Zum Morden dingt sich Rocco nicht.
Der Gouverneur kommt selbst hinab,
Wir beide graben nur das Grab.

Das was Rocco mit diesen Worten erleichtert, fällt Leonore zentnerschwer aufs Herz:

Leonore (beiseite): Vielleicht das Grab des Gatten graben,
Was kann fürchterlicher sein? Was?

Das letzte „Was" wirft sie als Frage an die ganze Welt aus ihrem Herzen. Sie ringt die Hände, und hebt sie ringend über ihren Kopf, um den furchtbaren Schmerz auszudrücken, den die Frage in ihr aufgewühlt hat.

Rocco: Ich darf ihn nicht mit Speise laben,
Ihm wird im Grabe besser sein. —
Wir müssen gleich zum Werke schreiten,
Du mußt mir helfen, mich begleiten;
Hart ist des Kerkermeisters Brot.

Digitized by Google

Nach den letzten Worten geht er geschäftig an die Gartentür, um die Werkzeuge zu holen, die er dabei auf ihre Tüchtigkeit prüft.

Leonore (freudig entschlossen): Ich folge dir, wär's in den Tod.
Rocco: In der zerfallenen Zisterne
Bereiten wir die Grube leicht.
Ich tu es, glaube mir, nicht gerne;
Auch dir ist schaurig, wie mich deucht?

Leonore erschauderte bei Roccos Worten. Rocco entschuldigt sich und seine Härte.

Leonore (die Achseln hebend und sie und die Arme schlaff fallen lassend, fast weinend):
Ich bin es nur noch nicht gewohnt.
Rocco: Ich hätte gerne dich verschont,
Doch wird es mir allein zu schwer,
Und gar so streng ist unser Herr.

Nach seinen letzten Worten geht er hinter Fidelio vorbei, um an seinem Hause die Werkzeuge abzusetzen.

Leonore (still weinend für sich): O welch ein Schmerz!
Rocco (der sich umsah, noch ehe er das Werkzeug absetzt): Mir scheint er weint —
Leonore (noch schmerzlicher): O welch ein Schmerz!
Rocco: Mir scheint er weint? — (mit Entschluß setzt er das Werkzeug fest und kommt langsam auf Leonore zu, sich zu voller Höhe aufrichtend):
Rocco (zu Leonore): Nein, du bleibst hier — ich geh' alleine,
Ich geh' allein.

Leonore (innig sich an ihn klammernd): O nein, o nein!
(für sich): Ich muß ihn sehn, den Armen sehen,
Und müßt ich selbst zugrunde gehen.
Rocco und Leonore: So säumen wir nun länger nicht,
Wir folgen unsrer strengen Pflicht.

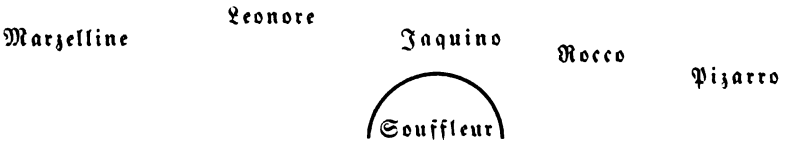
Nach Beendigung des kleinen Zwiegesangs wollen beide ins Haus abgehen, um noch anderes zur bevorstehenden Arbeit zu holen, und werden dabei von Marzelline und Jaquino zurückgerufen, die entsetzt Pizarros Ankunft melden.

Rocco Marzelline
Leonore Jaquino

Souffleur

Digitized by Google

Marzelline: Ach Vater, eilt!
Rocco: Was haſt du denn?
Jaquino: Nicht länger weilt!
Rocco: Was iſt geſchehn?
Marzelline: Voll Zorn folgt mir
Pizarro nach!
Er drohet dir.
Rocco: Gemach! Gemach!
Leonore: So eilet fort!
Rocco: Nur noch dies Wort:
Sprich, weiß er ſchon? —
Jaquino: Ja, er weiß es ſchon.
Marzelline: Der Offizier
Sagt ihm, was wir
Jetzt den Gefangenen gewähren.
Rocco: Laßt alle ſchnell zurücke kehren.
(Jaquino ab nach links vorn in den Garten.)
Marzelline: Ihr wißt ja, wie er tobet,
Und kennet ſeine Wut.
Leonore (für ſich): Wie mir's im Herzen tobet!
Empöret iſt mein Blut.
Rocco (für ſich): Mein Herz hat mich gelobet,
(nach links): Sei der Tyrann in Wut.



Leonore iſt mit Marzelline zurückgetreten, Leonore glaubt alles verloren, Marzelline zittert für den Vater.

Pizarro tritt heftig erregt aus Garten oder Schloßaufgang, indem auch die Gefangenen ſich langſam verſammeln.

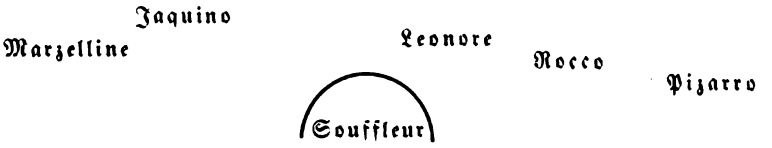
Die Vorigen. Pizarro, zwei Offiziere, Wachen von links durch den Schloßeingang. Die Offiziere und Wachen ſtehen zurück.

Pizarro: Verwegner Alter! welche Rechte
Legſt du dir frevelnd ſelber bei?
Und ziemt es dem gedung'nen Knechte,
Zu geben die Gefangnen frei?

Er beruhigt ſich erſt, wenn er von des Königs Namensfeſt hört, wobei er reſpektvoll den Hut lüftet, und wird noch ruhiger, wenn Rocco ihm den

Digitized by Google

bevorstehenden Tod Florestans ins Gedächtnis zurückruft, der auch Rocco augenblicklich vor weiteren Zornausbrüchen bewahrt.



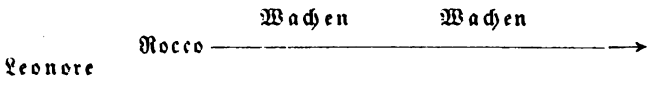
Rocco (verlegen): O Herr!
Pizarro: Wohlan?
Rocco (eine Entschuldigung suchend): Des Frühlings Kommen,
Das heitre warme Sonnenlicht,
Dann (sich fassend) habt Ihr wohl in acht genommen,
Was sonst zu meinem Vorteil spricht?
(Die Mütze abnehmend.)
Des Königs Namensfest ist heute,
Das feiern wir auf solche Art.
(geheim zu Pizarro): Der unten stirbt — doch laßt die andern
Jetzt fröhlich hin und wieder wandern;
Für jenen sei der Zorn gespart.
Pizarro (leise): So eile, ihm sein Grab zu graben,
Hier will ich stille Ruhe haben.
Schließ die Gefangnen wieder ein,
Mögst du nie mehr verwegen sein!
Die Gefangenen: Leb' wohl, du warmes Sonnenlicht,
Schnell schwindest du uns wieder;
Schon sinkt die Nacht hernieder,
Aus der so bald kein Morgen bricht.
Marzelline (die Gefangenen betrachtend): Wie eilten sie zum Sonnenlicht
Und scheiden traurig wieder.
(für sich): Die andern murmeln wieder.
Hier wohnt die Lust, die Freude nicht.
Leonore (zu den Gefangenen): Ihr hört das Wort, drum zögert nicht,
Kehrt in die Kerker wieder.
(für sich): Angst rinnt durch meine Glieder.
Ereilt den Frevler kein Gericht?
Jaquino (zu den Gefangenen): Ihr hört das Wort, drum zögert nicht,
Kehrt in den Kerker wieder.
(für sich, Rocco und Leonore betrachtend):
Sie sinnen auf und nieder!
Könnt' ich verstehn, was jeder spricht!

Digitized by Google

Pizarro: Nun, Rocco, zögre länger nicht,
Steig in den Kerker nieder.
(leise zu ihm): Nicht eher kehrst du wieder,
Bis ich vollzogen das Gericht.
Rocco: Nein Herr, ich zögre länger nicht,
Ich steige eilend nieder.
(für sich): Mir beben meine Glieder;
O unglückselig harte Pflicht!

Sobald der Gesang beendet ist, drängt Jaquino die Gefangenen, die sich selbst schon gegen ihre Kerker zurückgezogen, hinein, damit die Bühne schnell frei wird, schließt die Türen und zieht sich in sein Stübchen zurück.

Leonore hat indessen Haue und Schaufel vom Hause auf ihre linke Schulter genommen und einen Krug mit Wein in ihre rechte Hand, den Marzelline nebst einer brennenden Laterne schnell aus dem Hause brachte, um sofort sich ebendorthin zurückzuziehen, sobald Rocco ihr dieselbe abgenommen hat. Rocco geht nun mit der brennenden Laterne und dem Schlüsselbund Leonoren voran, die ihm auf dem Fuße folgt, beide hinter Pizarro vorbei, der ihnen finster aber ruhig nachsieht. Der Vorhang fällt so langsam, daß er erst auf die letzte Note die Bühne gänzlich abgeschlossen hat.



Digitized by Google

II. Akt.

Wer gleich mir an die geistige Größe und Einfachheit Niemannscher Gestalten gewöhnt ist, wird sich schwerlich mit geringeren Darstellungen des Florestan zufrieden geben; auch das Publikum, das so Großes gesehen hat, sollte es nicht. Nicht daß jeder ein Niemann sein könne, aber das Publikum hätte doch oft Gelegenheit, schlampige Singerei und schlechte Darstellungen zu verurteilen und sollte ungehindert seine Meinung sagen auf Grund seiner guten Ohren und seines berechtigten natürlichen Gefühls. Ich kann mir nicht denken, daß dann nicht vieles gebessert würde.

Daß nur große Künstler einfache Größe darzustellen und deshalb auch an andern zu bewundern imstande sind, ist leider nur zu wahr. Daß es aber so wenig Werdende gibt, denen es ein Bedürfnis wäre, großen Vorbildern nachzustreben, d. h. ihre Rollen bis aufs äußerste künstlerisch fein auszuarbeiten, anstatt gedankenlos geistige und körperliche Krüppel dem Publikum vorzuführen, ist und bleibt mir ein Rätsel, das sich nur mit Indolenz und Faulheit erklären läßt. Mir begegneten schon gebildete und musikalische Florestane, die oberflächlich und sorglos nicht einmal hörten, wenn sie ¼ Ton zu tief sangen, und sich begnügten die Rolle herunterzuplappern. Keine Ahnung von der Gestaltung einer solchen Figur hatten, aber höchst erstaunt waren, daß ihnen die Engagements nicht von allen Seiten zuflogen. Viele, die dem Publikum Florestan als Schmachtlappen vorsetzten, und wieder andre, die sich und die Rolle lächerlich machten.

Es existiert die alte Anekdote, wie Florestan beim Erwachen sich an den Kopf greift, wenn er singt: „Gott! Welch Dunkel hier!" Es ist aber gar keine Anekdote. Als ich jüngst auf einer Fidelioprobe zusah, wartete ich den Moment ab und richtig, schon hatte Florestan das Dunkel des Kerkers mit dem Dunkel seines Kopfes verwechselt! —

Florestan kann gar nicht einfach und großzügig genug gespielt werden. In jedem Wort, in jeder Bewegung hat sich seine geistige Größe, sein edler Charakter zu offenbaren. Ein Mann, um den so viel gelitten, gefürchtet, gewagt wird, wie sollte er ein geistiger Krüppel, ein Schmachtlappen sein können? Würde, Edelsinn und Geduld sind es, die den gefesselten Mann zum Helden machen: einen Mann, den weder Gefangenschaft zu erniedrigen, noch Gram zu brechen vermochten.

Er beklagt sich nicht; er hofft auf die Gerechtigkeit Gottes und baut auf dessen Hülfe. Nur einmal schüttelt er verzweifelt seine Ketten, wenn er von dem Lohne spricht, der ihm für die Wahrheit geworden, die er zu sagen gewagt hat. Seines edlen, geliebten Weibes gedenkt er so intensiv, daß er

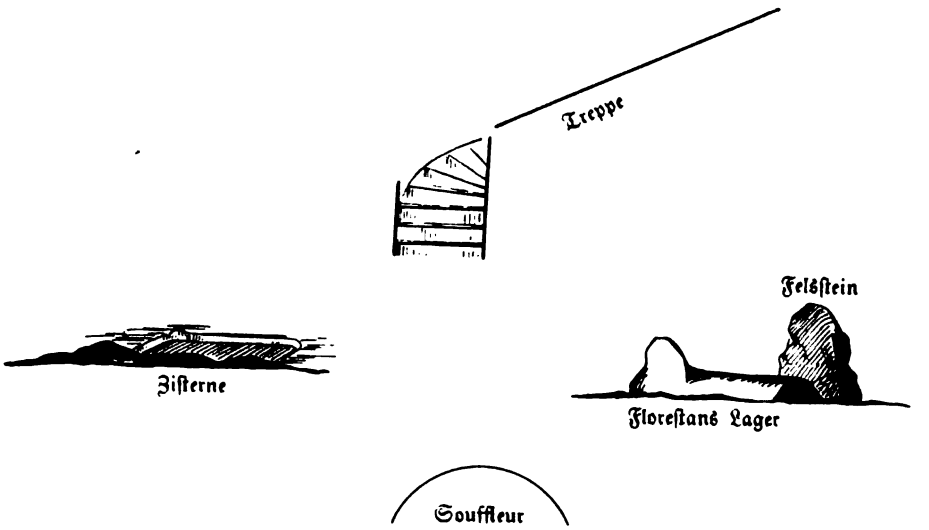
Digitized by Google

sie nahe glaubt, bis die Vision ihn schließlich überwältigt. Es schmerzt ihn, die Wohltat, die ihm Rocco und Fidelio zuteil werden lassen, vielleicht nicht mehr vergelten zu können. Im Gegensatz zu der großen Demut vor dem Höchsten, dem geduldigen Ertragen seines Schicksals, kann sein persönlicher Mut Pizarro gegenüber ganz besonders wirksam hervortreten.

Die wenigen Worte, die er zu sagen hat, haben Unendliches auszudrücken, und können gar nicht beredt genug wiedergegeben werden.

Wenn ich bei allem, was ich über Florestan zu sagen habe, Albert Niemanns großartiger und würdevoller Darstellung gedenke, so ist es das Beste, daß man darüber schreiben kann. Schade nur, daß er es nicht selber tut.

Der Kerker darf auch ohne Licht und Lampe nur so dunkel sein, als das Publikum Florestan und dessen Mienenspiel bequem unterscheiden kann. Sobald Rocco mit der Laterne auftritt, wird es noch heller, so, daß alles was sich im Raume und auf den Gesichtern der Darsteller abspielt, deutlich erkennbar ist. Die neue Manier, die Bühne stockdunkel zu machen, weil „Nacht oder Dunkel" vorgeschrieben ist, ist ein Unsinn, der gar nicht genug gerügt werden kann. Die Darsteller spielen für das Publikum und das Publikum will nicht nur, sondern muß sehen was vorgeht, das ist in erster Linie der Darsteller und des Publikums gutes Recht.



Florestan, der auf seinen Armen am Kopfende des Lagers gelegen hatte, richtet sich plötzlich auf und erschrickt ob der Dunkelheit. Früher brannte wohl noch die Lampe, die ihm aber auf Pizarros Befehl nun auch noch genommen wurde. Darum ist es falsch, wenn Rocco im ersten Akt sagt: „nur den Schein einer Lampe".

Rezitativ.

Florestan: Gott! Welch Dunkel hier! O grauenvolle Stille!
Oed' ist es um mich her. Nichts lebet außer mir.

Digitized by Google

Seine Hände fallen langsam in seinen Schoß. Er wendet sein Antlitz zum Publikum. Fast bewegungslos, nur mit den großen sprechenden Augen erzählend, singt er Rezitativ und Adagio zu Ende.

Florestan: O schwere Prüfung! — Doch gerecht ist Gottes Wille!
Ich murre nicht! Das Maß der Leiden steht bei dir.

Arie.

In des Lebens Frühlingstagen
Ist das Glück von mir geflohn!
Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn.
(Hier streckt er beide Arme, seine Ketten heftig schüttelnd, gen Himmel.)
Willig duld' ich alle Schmerzen,
Ende schmählich meine Bahn;
Süßer Trost in meinem Herzen:
Meine Pflicht hab' ich getan.
Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft
Sich tröstend zur Seite mir stellet,
Ein Engel, Leonore, der Gattin, so gleich,
Der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich.

Im Allegro hob sich Niemann zu reckenhafter Höhe, von seiner Vision begeistert, immer höher empor; sein Tempo wurde schneller und schneller, bis er am Schluß, von Ekstase überwältigt, ohnmächtig vor seinem Lager zur Erde stürzte. (Mit dem Gesicht auf seinen Armen. Kopf gegen die Bühnenmitte.)

So bleibt Florestan regungslos bis nach dem Duett Roccos und Leonorens.

Zu öfterem spielte ich mit Tenören, die mit dem Gesicht nach oben gekehrt fielen, die gar nicht bedachten, daß Leonore gleich darauf zu sagen hat: „es ist unmöglich seine Züge zu unterscheiden". Wenn dies auch in der Dunkelheit unmöglich wäre, bleibt es doch auf der Bühne unwahrscheinlich, da Roccos Laterne doch Licht genug in den Raum brachte, um dicht dabei stehend ihn zu erkennen. Niemann hob, wie es einzig richtig ist, seinen Kopf erst in dem Moment zu voller Höhe empor, wenn Leonore ihn zu erkennen hat.

Rocco betritt nach Florestans Arie die Stiege zuerst und leuchtet Leonoren, welcher der Weg unbekannt ist, herab. Diese bleibt, während Rocco die Bühnenhöhe bereits erreicht hat, oberhalb der letzten Stufen stehen und fängt von hier zu sprechen an.

Digitized by Google

Melodram.

Leonore (mit tiefer, faſt tonloſer Stimme und monoton, wie um die Einſamkeit und Schauerlichkeit des Ortes zu kennzeichnen und nicht zu unterbrechen): Wie kalt iſt es in dieſem unterirdiſchen Gewölbe!

Rocco (tief, aber mit etwas klangvollerem Ton als Leonore; als ſei er's gewohnt): Das iſt natürlich, es iſt ja ſo tief.

Leonore (die Rocco gefolgt war, tonlos, monoton wie vorher): Ich glaubte ſchon, wir würden den Eingang gar nicht finden.

Rocco (ſieht Floreſtan auf der Erde liegen und weiſt vorübergehend auf ihn): Da iſt er.

Leonore (die hinzugetreten, tief ergriffen): Er ſcheint ganz ohne Bewegung?

Rocco (ſich gleichgültig nach ihm umſehend, achſelzuckend): Vielleicht iſt er tot!

Die beiden hierauf folgenden Akkorde im Orcheſter deuten ſchon die entſetzte Frage Leonorens an; an den zweiten ſtark zu crescendierenden Akkord knüpft Leonorens Stimme und Ausdruck:

Leonore: Ihr meint es?

frägt ſie in höchſter Angſt und geht dabei einen Schritt zurück, um Rocco Platz zu machen, der mit der Laterne wieder zu Floreſtan tritt und ihm den Rücken betaſtet; er fühlt, daß Floreſtan atmet.

Rocco (ruhig): Nein, nein, er ſchläft. — — Das müſſen wir benutzen und gleich ans Werk gehen; wir haben keine Zeit zu verlieren.

Er geht mit der Laterne an die offene Verſenkung d. h. die Ziſterne, wo das Grab gegraben werden ſoll, beleuchtet den Ort nach allen Seiten und ſtellt die Laterne hinter das Verſatzſtück, das Mauertrümmer andeutet, ſo, daß ſie nach innen, in die Verſenkung hineinleuchtet.

Leonore iſt einſtweilen zu Floreſtan getreten und hat verſucht ſein Geſicht zu ſehen.

Leonore (tieftraurig): Es iſt unmöglich, ſeine Züge zu unterſcheiden. (Sie wendet den Blick hilfeſuchend nach oben.) Gott, ſteh mir bei, wenn er es iſt!

Rocco, der ſich einſtweilen über alles orientiert hat, ſteigt während Leonorens Selbſtgeſpräch in die Ziſterne. Von hier aus:

Rocco: Hier unter dieſen Trümmern iſt die Ziſterne, von der ich dir geſagt habe. — Wir brauchen nicht viel zu graben, um an die Oeffnung zu kommen. Gib mir eine Haue und du, ſtelle dich hierher.

Leonore iſt an ihn herangetreten, ſtellt den Krug, den ſie getragen, vor das Vorſatzſtück in ihre Nähe, dann reicht ſie Rocco die Haue; ſie zittert, —

Digitized by Google

Rocco (ihr die Haue abnehmend, mit starkem Ton): Du zitterst, — fürchtest du dich?
Leonore (tonlos, heiser, langsam aber deutlich): O nein, — es ist nur so kalt! —

Dabei fährt sie mit der rechten Hand über den linken Arm herunter, und wie im Schüttelfrost zieht sie den Atem laut durch die Zähne.

Rocco (rasch): So mache fort, im Arbeiten wird dir schon warm werden.
(Er fängt mit dem Ritornell des Duetts an zu graben.)

Leonore steigt bei den ersten Tönen des Duetts zu Rocco hinunter und schaufelt den Sand oder die Erde über das Versatzstück hinaus. (Der Sand muß naß sein, sonst fliegt er den Sängern als Staub in die Kehle.)

Der Stein, der in der Versenkung bereit liegt, ist rund und groß, sie sprechen von seiner Schwere, und zum Rollen des Steines hat Beethoven das Motiv geschrieben. — Leonore hilft den Stein lockern, indem sie ihn mit der Schaufel von allen Seiten anhebt.

Duett.

Rocco (halblaut während der Arbeit): Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,
Es währt nicht lang, er kommt herein.
Leonore (ebenfalls arbeitend): Ihr sollt ja nicht zu klagen haben,
Ihr sollt gewiß zufrieden sein.
Rocco (einen großen Stein hebend): Komm, hilf doch diesen Stein mir heben —
Hab' acht! — Hab' acht! — Er hat Gewicht!
Leonore: Ich helfe schon — sorgt Euch nicht;
Ich will mir alle Mühe geben.

(Sie legt die Schaufel beiseite um Rocco beim Heben des Steins behülflich zu sein, was aber nicht gelingt. Dann lockert sie den Stein mit der Schaufel von allen Seiten.)

Rocco: Ein wenig noch!
Leonore: Geduld!
Rocco: Er weicht.
Leonore: Nur etwas noch!
Rocco: Er ist nicht leicht!
Leonore: Nur etwas noch — —

Jetzt heben beide zusammen den Stein auf die Bühne und Rocco rollt ihn allein rechts von sich auf die Musik, in die Kulisse.

Danach reicht Leonore ihm den Krug, aus dem er trinkt, und ihn vor das Versatzstück stellt, von wo ihn Leonore bald darauf fortnehmen muß. Auch sie will Atem schöpfen und geht mit der Schaufel bis an den Gefangenen heran. Sie steht fast über ihn gebeugt, wenn sie ihn zu retten schwört.

Digitized by Google

Rocco: Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,
Es währt nicht lang, er kommt herein.

Leonore: Laßt mich nur wieder Kräfte haben,
Wir werden bald zu Ende sein. (Sie tritt zu dem Gefangenen.)
Wer du auch sei'st, ich will dich retten,
Bei Gott! du sollst kein Opfer sein!
Gewiß, ich löse deine Ketten,
Ich will, du Armer, dich befrein.

Rocco (sich aufrichtend): Was zauderst du in deiner Pflicht?

Leonore: Nein Vater, nein, ich zaudre nicht. (Sie fängt wieder an zu arbeiten.)

Rocco: Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,
Es währt nicht lang, so kommt er her.

Leonore: Ihr sollt ja nicht zu klagen haben,
Laßt mich nur wieder Kräfte haben,
Dann wird mir keine Arbeit schwer.

Rocco hat Leonore zurückgerufen und beide arbeiten weiter bis zum Schluß des Duetts, doch blickt Leonore hie und da nach dem Gefangenen, als erwarte sie sein Erwachen.

Sobald der letzte Ton des Nachspiels verklungen, hebt Florestan den Kopf und lehnt ihn — immer mit dem Gesicht nach unten — gegen sein Lager. Leonore bemerkt es sofort und flüstert Rocco eilig zu:

Leonore: Er erwacht!

Rocco: Er erwacht, sagst du?

Leonore (in größter Verwirrung immer nach Florestan sehend, tonlos, voller Angst): Ja, er hat eben den Kopf in die Höhe gehoben. (Sie geht die Stufen hinauf, weil Rocco ihr gleich den Befehl gibt, hinunterzusteigen.)

Rocco: Ohne Zweifel wird er wieder tausend Fragen an mich stellen. Ich muß allein mit ihm reden. (Er steigt aus der Grube.) Steige du statt meiner hinab und räume noch so viel weg, daß man die Zisterne öffnen kann. (Er steigt hinauf.)

Leonore (ihrer kaum mächtig, fast erstickt): Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich.

Rocco (der unterdessen an Florestan herangetreten ist, deckt ihn gegen Leonore gänzlich. Freundlich und sorglos, wie man mit jemand spricht, den man täuschen und vor seinem Tode noch etwas Liebes erweisen will): Nun, Ihr habt wieder einige Augenblicke geruht?

Florestan (wehmütig, monoton und hohl, ohne aufzublicken): Geruht? — wo fände ich Ruhe!

Digitized by Google

Leonore (erschrak heftig beim ersten Worte Floreſtans. Sie hält ſich mit beiden Händen den Kopf, als traue ſie ihren Ohren nicht): Dieſe Stimme (ſpricht ſie ganz hoch und aus ihrer Bruſt dringt's kreiſchig hervor) wenn ich nur einen Augenblick ſein Geſicht ſehen könnte! (Sie verſucht, zwiſchen Floreſtan und Rocco hindurch zu ſpähen.)

Floreſtan (mit etwas ſtärkerer Stimme, vorwurfsvoll): Werdet ihr immer taub bleiben bei meinen Klagen, grauſamer Mann?
(Erſt bei den letzten zwei Worten wendet er plötzlich ſein Geſicht Rocco und hiermit auch Leonoren zu. Rocco tritt beiſeite, indem er Leonoren ſo geſtattet Floreſtan zu erkennen.)

Die Situation iſt für den Darſteller des Rocco — der Leonorens Entſetzen und Erkennen ſchweigend abwarten muß — ſehr peinlich. Er muß aber dabei Leonoren behülflich ſein und kann es nur folgendermaßen vereinen, indem er, um eine Antwort wirklich verlegen, zwei bis drei Schritte, Floreſtan den Rücken kehrend, nach rechts geht. Dabei gibt er Floreſtan den Blicken Leonorens frei. So erkennt ihn dieſe, die dem entſetzlichen Anblick wehrend, beide Hände vorgeſtreckt, abgewandten Hauptes hinter Rocco vorbeiflieht. An einem cachierten Trümmerhaufen angelangt, entringt ſich ihrer Bruſt der unterdrückte Schrei:

Leonore: Großer Gott!

und mit den dumpf verhaltenen Worten:

er iſt's!

bricht ſie ohnmächtig über der Schuttmaſſe zuſammen. Die Worte dürfen nicht geſchrieen werden, müſſen gleichwohl laut und deutlich dem Raum und der Situation angemeſſen klingen.

Die Szene gehört zu den ſchwierigſten der ganzen Oper, weil ſie ſo viel verhaltenen Schmerz in ſich birgt und man ſich als Leonore niemals auf die genaue Mitarbeit der andern verlaſſen kann. Wer den Schmerz nicht zu empfinden vermag, wird ihn den Worten auch nicht einhauchen können. Selbſt wenn man Herrin der größten Technik wäre, würden ſie immer aufs neue ein gewaltiges Studium aller drei Beteiligten erfordern, um dieſen vier kleinen Worten gerecht zu werden.

Rocco iſt während Leonorens Flucht wieder langſam zu Floreſtan herangekommen.

Rocco: Was verlangt Ihr denn von mir? Ich vollziehe die Befehle, die man mir gibt; das iſt mein Amt, meine Pflicht.

Floreſtan: Sagt mir endlich einmal, wer iſt Gouverneur dieſes Gefängniſſes?

Rocco (iſt froh aus der Verlegenheit zu kommen, in welche Floreſtans Fragen ihn verſetzten): Jetzt kann ich ihm ja ohne Gefahr Genüge tun (meint er für ſich, und laut zu Floreſtan): Gouverneur dieſes Gefängniſſes — iſt — Don Pizarro.

Digitized by Google

Floreſtan (ſchreit auf): Pizarro! Deſſen Verbrechen ich zu entdecken wagte!

Hatte er vorher noch Hoffnung auf Gerechtigkeit, der Name Pizarro hat ſie vernichtet. So müſſen ſeine Worte klingen. Leonore hat der Aufſchrei Floreſtans aus ihrer Ohnmacht geweckt. Sie hat den Namen vernommen und knüpft daran an:

Leonore: O Barbar! Deine Grauſamkeit gibt mir meine Kräfte wieder.
(Sie erhebt ſich langſam auf ein Knie.)

Dieſer Satz, ſowie die nächſten müſſen im ſchnelleren Tempo geſprochen werden, denn die Szene muß ſich ſteigern.

Floreſtan (ungeduldig, ſchnell): O ſendet ſo bald als möglich nach Sevilla — fragt nach Leonore Floreſtan — — —

Leonore (ſchnell einfallend, aus tiefſter Seele weinend): Gott! Er ahnt nicht, daß ſie jetzt ſein Grab gräbt. (Sie ſchlägt die Hände vors Geſicht.)

Floreſtan (ebenfalls ſehr ſchnell fortfahrend, noch dringlicher): Sagt ihr, daß ich hier in Ketten ſchmachte — —

Rocco (hat während der erſten Bitte Floreſtans ſeinen Körper verlegen hin und her gewiegt, jetzt feſt und beſtimmt mit einer gewiſſen Milde): Es iſt unmöglich, ſage ich Euch. — Ich würde mich ins Verderben ſtürzen, ohne Euch genützt zu haben.

Bis hierher hat ſich das Tempo ſehr geſteigert, Rocco gebietet ihm Halt mit ſeinem: „unmöglich".

Floreſtan iſt vernichtet. Während ſeiner dringenden Bitten, Leonoren von ſeinem Aufenthalt zu unterrichten, erhob ſich Niemann erſt vom Boden und ſaß nun auf ſeinem Lager. Nach Roccos letzter Rede hat er in tiefer Vernichtung ſeinen Kopf auf die Bruſt ſinken laſſen, eine bange Pauſe entſtand. — Vollſtändig ermattet, verſucht er endlich wieder zu ſprechen. Die Kehle iſt ihm ausgetrocknet, ihn dürſtet. Mit tiefer Niedergeſchlagenheit fängt er an ganz tief, langſam und monoton, dann ſteigernd mit großem Gefühl zu ſprechen:

Floreſtan: Wenn ich denn verdammt bin, mein Leben hier zu enden — o ſo laßt mich nicht langſam verſchmachten. —

Leonore (noch immer knieend, in hellſter Verzweiflung): Gott! wer kann das ertragen —

Floreſtan (geſteigert): Aus Barmherzigkeit, nur einen Tropfen Waſſer — (wieder heruntergeſtimmt, weich, langſam): — es iſt ja ſo wenig —

(Dieſe fünf Worte ſprach Niemann unſagbar ergreifend.)

Digitized by Google

Rocco (tief ergriffen, langsam für sich, Florestan abgewandt): Es geht mir wider meinen Willen zu Herzen —

Wie großartig muß Florestan deshalb die Worte treffen, daß sie dem abgestumpften alten Mann zu Herzen zu sprechen vermögen.

Leonore (die Rocco aufmerksam beobachtet hat, hoffnungsvoll): Er scheint sich zu erweichen — — (dabei geht sie bereits an den Krug und hebt ihn auf).

Florestan (traurig): Ihr gebt mir keine Antwort?

Rocco (endlich, fast barsch): Ich kann Euch nicht verschaffen, was Ihr verlangt. — (nun wieder milder:) Alles, was ich Euch anbieten kann, ist ein Restchen Wein, das ich dort im Kruge habe. He, Fidelio, gib ihn — —

Leonore (steht schon neben ihm bei seinen letzten Worten und reicht ihm den Krug. Sie spricht ganz tief, ihr aufgewühltes Innere kann sie nur mühsam beherrschen): Da ist er — — da

Florestan (der zum erstenmal gewahr wird, daß noch jemand im Raum zugegen ist, frägt erstaunt): Wer ist das?

Rocco (heiter, glücklich): Mein Schließer, und in wenig Tagen mein Eidam. — (Florestan den Krug reichend, freundlich): Da nehmt. — Es ist freilich nur wenig Wein, aber ich gebe ihn Euch gern. — (Florestan trinkt in Absätzen.)

Er sagt das ganz vergnügt, als sei ihm ein Stein vom Herzen gefallen, und geht schnell zu Leonore, die in tiefer Ergriffenheit ihre Hände gegen Brust und Kopf preßt.

Rocco: Nun, du scheinst ja ganz in Bewegung?

Dabei weiß er selbst nicht wie er die Worte setzen soll vor innerer Rührung, die er unruhig zu verbergen sucht.

Leonore (die das wohl gewahr wird, antwortet Rocco heimlich, mit tiefer Stimme): Wer sollte es nicht sein? Ihr selbst, Meister Rocco — — —

Und nun hält auch Rocco sich nicht länger zurück; er gesteht seine außergewöhnliche Bewegung ein, die er sich nicht erklären kann, und sucht, sich förmlich entschuldigend, die Worte dafür zusammen:

Rocco: Ja, — es ist wahr; — — der Mensch hat — so eine Stimme — —

Hier ist er in seiner undefinierbaren Empfindung mit seinem Sprechton ganz in die Höhe gegangen. Leonore nimmt ihm gerade diesen Ton wieder ab, indem sie langsam, mit unbeschreiblichem Ausdruck ihre nächsten Worte aus dem Herzen spricht und in tiefem Begeistern verklingen läßt:

Leonore: Ja — sie dringt in die Tiefe des Herzens.

Digitized by Google

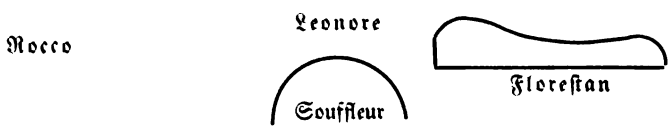
Auf diese Weise kommt ein Stimmungsabschluß zustande. Ruhe folgt auf diese furchtbare Szene, die allen Beteiligten nötig ist.

Die Szene ist sehr schwierig. Ohne sorgsamste Unterstützung kann Leonore, der hier die schwierigste Aufgabe zuteil wird, gar nicht wirken. Sie ist entweder genötigt ohne Unterstützung bei den starken Akzenten, die die tief ins Herz schneidende Situation verlangt, ganz aus dem Rahmen zu treten oder sie fügt sich den Teilnahmlosen, läßt ebenso alles fallen und wird weder dem Werk noch sich selbst gerecht. Im ersten Falle gibt es etwas Zusammenhangloses, im zweiten überhaupt nichts.

Das nun folgende Terzett ist das rührendste Musikstück, das man denken kann. Merkwürdigerweise fand ich in England das größte Verständnis dafür, während es in Deutschland oft spurlos vorübergeht.

Nachdem Florestan mehrere Male in Absätzen getrunken hat, stellt er den Krug hinter das Fußende des Lagers, denn vor demselben spielen sich wichtige Szenen ab; dort würde er sehr genieren, wenn nicht gar durch Umfallen lächerlich werden können.

Florestan beginnt seinen Dankesgang aus frohem, gerührten Herzen, mit wenigen edlen Bewegungen, ohne sich vom Lager zu erheben. Leonore lauscht glücklich lächelnd seinen Worten, die sie förmlich in sich auffaugt. Sie hat die Bühnenmitte inne.



Terzett.

Florestan: Euch werde Lohn in bessern Welten,
Der Himmel hat euch mir geschickt.
O Dank! Ihr habt mich süß erquickt;
Ich kann die Wohltat nicht vergelten.

Rocco (leise zu Leonore, die er beiseite zieht): Ich labt' ihn gern, den armen Mann
Es ist ja bald um ihn getan.
Ich tu', was meine Pflicht gebeut.
Doch hass' ich alle Grausamkeit.

Leonore (beiseite): Wie heftig pochet dieses Herz,
Es wogt in Freud' und scharfem Schmerz;
Die hehre, bange Stunde winkt,
Die Tod mir oder Rettung bringt.

Florestan (ebenso): Bewegt seh' ich den Jüngling hier,
Und Rührung zeigt auch dieser Mann.
O Gott, du sendest Hoffnung mir,
Daß ich sie noch gewinnen kann.

Digitized by Google

Nachdem Leonore beendet, zieht sie während des Zwischenspiels ein Stück Brot aus der Tasche, so daß Florestan nichts davon gewahr wird. Sie nimmt, indem sie an Rocco vorbeigeht, diesen mit sich bis an das äußerste Ende der Kulisse. Rocco gewinnt die Mitte und deckt dadurch Florestan gänzlich vor ihr. Sie weist Rocco ein Stück Brot, ohne direkt die Bitte zu wagen.

Leonore: Dies Stückchen Brot — ja seit zwei Tagen
Trag' ich es immer schon bei mir.

Rocco versteht sie sehr gut, doch fürchtet er zu willfahren.

Rocco: Ich möchte gern, doch sag' ich dir,
Das hieße wirklich zu viel wagen.

Da er dreimal „das hieße wirklich zu viel wagen" zu wiederholen hat, kann Leonore dreimal rechtzeitig vorher ihre stumme Bitte wiederholen, indem sie ihm immer wieder das Stück Brot vorhält. Nach der abschlägigen Antwort läßt Leonore beide Arme sinken. Das nächste:

„ach!"

drückt ihre Entmutigung aus, die die vorhergehende Bewegung der Arme bereits angedeutet hat. Nun packt sie Rocco mit Schmeichelei:

Leonore: Ach! Ihr labtet gern den armen Mann.

Dieser aber bleibt hart.

Rocco: Es geht nicht an.

Erst wenn sie ihn abermals an Florestans nahen Tod erinnert und mit aller Seelenkraft mit beiden Armen packt, dann erst gibt er nach.

Leonore (wie vorhin): Es ist ja bald um ihn getan.
Rocco: So sei es — ja — du kannst es wagen.

Er schiebt Leonore, die einen Augenblick wie betäubt stehen blieb, an sich vorbei gegen Florestan. Leonore fliegt auf diesen zu. Unterwegs fällt ihr ein, daß sie sich nicht verraten darf. Sie verlangsamt ihre Schritte, streckt ihm die Hände mit dem Brot entgegen und singt voll Wärme und Innigkeit, indem sie nach und nach — um ihre Rührung zu verbergen — ihr Gesicht von ihm abwendet.

Leonore: Da, nimm das Brot — du armer Mann!

Sie lehnt sich weinend an das Kopfende des Lagers, bedeckt mit der rechten Hand ihr Antlitz, während Florestan ihre linke Hand fest in der seinigen drückt.

Digitized by Google

Floreſtan: O Dank dir, Dank! o Dank! o Dank!
Euch werde Lohn in beſſern Welten,
Der Himmel hat euch mir geſchickt.
O Dank! Ihr habt mich ſüß erquickt.
Ich kann die Wohltat nicht vergelten.
Leonore: Der Himmel ſchicke Rettung dir,
Dann wird mir hoher Lohn gewährt.
Rocco: Mich rührte oft dein Leiden hier,
Doch Hilfe war mir ſtreng verwehrt.
(für ſich): Ich labt' ihn gern, den armen Mann,
Es iſt ja bald um ihn getan.
Leonore: O mehr, als ich ertragen kann!
Floreſtan: O, daß ich euch nicht lohnen kann!

Leonore gewinnt während des Singens wieder langſam die Bühnenmitte, wo das Terzett beſchloſſen wird, in welchem Liebe, Mitleid und Dankbarkeit vereint, zum höchſten Ausdruck menſchlichen Fühlens gelangen. —

Alle drei bleiben in tiefer Rührung verſunken, bis der letzte Ton verklungen iſt.

Rocco unterbricht ein kurzes Schweigen, indem er Leonoren mit unterdrückter Stimme zuflüſtert:

Rocco: Alles iſt bereit, ich gehe, das Signal zu geben.

Er ſchreitet nach hinten an die Treppe. Leonore faltet die Hände, ſteht wie feſtgebannt und fleht halblaut für ſich:

Leonore: Gott, gib mir Mut und Stärke!

Floreſtan hat wohl beobachtet, wie Rocco ſich entfernt. Es durchzuckt ihn plötzlich die Ahnung von etwas Furchtbarem:

Floreſtan: Wo geht er hin? (laut, beängſtigt.)

Leonore ſchweigt. Noch ſteht ſie wie angewurzelt auf dem Platz. Da ertönt Roccos Pfiff; das Signal für Pizarro!

Floreſtan ſchreit auf.

Floreſtan (ſehr ſchnell): Iſt das der Vorbote meines Todes?

Der Satz wird tief angefangen und ſteigert ſich im Tempo und Ausdruck koloſſal nach der Höhe, ſo, daß das ganze Entſetzen im letzten Worte ausgeprägt erſcheint. Um ſo ſanfter wirken Leonorens beruhigende Worte, deren Ruhe freilich eine mehr als gekünſtelte iſt; was aber könnte ſie jetzt nicht!

Digitized by Google

Leonore: Nein, nein (tönt es tief und ſanft zu ihm hinüber). Beruhige dich, lieber Gefangener!

Da bricht's überwältigend aus ſeinem Herzen:

Floreſtan: O meine Leonore! So ſoll ich dich niemals wiederſehn! —

Leonore muß ihre ganze Kraft zuſammennehmen, um nicht zu ihm zu ſtürzen. Sie preßt die Hände ineinander und krampfhaft klingen die nicht zu unterdrückenden Worte:

Leonore: Mein ganzes Herz reißt mich zu ihm hin!

Sie muß ſich aber aufraffen, denn ſchon hört ſie Pizarros Schritte. Sie fliegt zu Floreſtan, faßt ihn von rückwärts an beiden Schultern. Sie ſieht nach der Treppe, um ſich zu vergewiſſern, daß ſie nicht gehört wird, dann flüſtert ſie Floreſtan ſchnell, deutlich zu:

Leonore: Sei ruhig, ſage ich dir. (Und noch ſchneller, heimlicher, aber ebenſo deutlich): Vergiß nicht, — was du auch hören und ſehen magſt, — vergiß nicht, daß es überall eine Vorſehung gibt. — (Floreſtan ſchüttelt ſein Haupt, als glaube er nicht mehr daran, als ſei ihm nicht mehr zu helfen. Da wiederholt Leonore mit größter Ueberzeugung) Ja, ja, es gibt eine Vorſehung! —

Rocco war nach dem Signal mit der Laterne Pizarro entgegengegangen, Floreſtan und Leonore waren allein geblieben. Jetzt leuchtet Rocco Pizarro die Stiege hinunter. Leonore ſtellt ſich dicht vor Floreſtan auf, um ihn zu ſchützen, falls der Angriff ſofort erfolgen ſollte. Pizarro in dunkeln Mantel gehüllt, mit großem, breiten Filzhut bekleidet, nimmt die äußerſte rechte Seite. Rocco hat die Laterne unterdeſſen wieder an ihren Platz geſtellt.

Pizarro (ruhig, monoton, halblaut): Iſt alles bereitet?
Rocco (ebenſo): Alles, Herr! Die Ziſterne braucht nur geöffnet zu werden.
Pizarro (gleichmäßig): Gut. Der Burſche ſoll ſich entfernen.
Rocco (geht zu Fidelio): Geh, Fidelio — entferne dich.
Leonore (erſtaunt): Wer? — ich? — Und Ihr? — —
Rocco (halblaut): Muß ich nicht dem Gefangenen die Ketten abnehmen? Geh, ſag' ich! Geh! — — —

Leonore geht ſcheinbar an den Treppenaufgang, unbeobachtet tritt ſie aber

Digitized by Google

unterwegs plötzlich hinter eine Säule oder in irgendein Versteck, von wo sie selbst ungesehen die folgende Szene verfolgt. Es darf nicht aussehen, als könne nichts passieren und sie käme erst auf ihr Stichwort zum Vorschein.

Pizarro (beiseite, einen Blick auf Rocco und Leonore werfend): Die muß ich mir noch heute beide vom Halse schaffen, damit alles verborgen bleibt.

Rocco (zu Pizarro): Soll ich ihm die Ketten abnehmen?

Pizarro: Nein, die Zeit drängt. Aber schließe ihn vom Steine los.

Rocco gehorcht dem Befehl. —

Diese kleine Dialogszene muß durchweg monoton, deutlich und ruhig, aber ja nicht langsam geführt werden. Sie muß der Ruhe vor dem Gewitter gleichen, etwas Geheimnisvolles, Schwüles an sich haben. Rocco tut gut, ganz gleichgültig Pizarros Befehlen nachzukommen; etwas gebückt in der Haltung, untertänig zugleich und als wolle er nichts sehen noch hören, macht er sich noch in der Grube zu schaffen, bis Leonore in Aktion tritt.

Pizarro hat Hut und Mantel hinter sich in die Kulisse oder dicht daran geworfen, damit sie ihn und andere nicht genieren. Es ist darauf zu achten, weil sich die folgende Szene auf dem Platze abspielt.

Das Quartett muß Pizarro sehr gemäßigt anfangen. Im Orchester brodelt es schon; auch in ihm ist's unruhig, aber noch beherrscht er sich. Noch spricht er mit sich selbst, entschlossen, kräftig, ohne zu schreien. Sobald er Florestan anspricht, steigert sich sein Ausdruck; Hohn und Rachegelüste klingen wie Donner aus seinem Munde, sobald er seinem Opfer seinen Namen nennt. —

Hier hat Florestan mit seiner männlich stolzen Persönlichkeit einzutreten. Mit der ganzen Macht der Wahrheit, Unschuld und Gerechtigkeit stellt er sich — ohne sich vom Lager zu entfernen — seinem Todfeind hochaufgerichtet entgegen. Mann gegen Mann, nicht Schwächling gegen Wüterich. Florestan fühlt, daß er verloren ist, aber auch er ist befriedigt, Pizarro noch „Mörder" nennen zu können und sieht dem Tode mutig ins Auge.

Quartett.

Pizarro (für sich): Er sterbe! — Doch er soll erst wissen,
Wer ihm sein stolzes Herz zerfleischt.
(zu Florestan): Der Rache Dunkel sei zerrissen,
Sieh her! Du hast dich nicht getäuscht!
(Er wirft Hut und Mantel in die Kulisse.)
Pizarro, den du stürzen wolltest,
Pizarro, den du fürchten solltest,
Steht nun als Rächer hier.

Digitized by Google

Floreſtan (männlich, voll Empörung): Ein Mörder ſteht vor mir!

Pizarro: Noch einmal ruf' ich dir,
Was du getan, zurück;
Nur noch einen Augenblick
Und dieſer Dolch —

Wenn Pizarro hier im höchſten Affekt des Rachedurſtes den Dolch zieht, um ſich auf Floreſtan zu ſtürzen, ſchreit Leonore im Hervortreten: „Zurück!" Mit dem nächſten Schritt iſt ſie bei Floreſtan und deckt ihn mit ihrem Rücken, indem ſie ſich Pizarro, die Arme weit vor ihm ausbreitend, entgegenſtellt. Drohend ſtreckt ſie Pizarro die rechte Hand entgegen, die dieſer mit ſeiner rechten Hand umfaßt, um Leonore von Floreſtan fort nach der andern Seite zu werfen, wo Rocco einſtweilen Poſto gefaßt hat und Leonore in ſeinen Armen auffängt. (Pizarro kann Leonorens Hand ſo lange feſthalten, bis er ſie ſicher in Roccos Armen weiß, auf daß kein Unfall geſchehe.) Scheinbar hält Rocco ihre Arme feſt, nur ſcheinbar, denn Leonore darf nicht geniert ſein durch ungeſchicktes Anfaſſen oder gar Feſthalten, von dem man ſich manchmal nur mit größter Energie und Kraft losmachen kann.

Leonore: Zurück!

Floreſtan: O Gott!

Rocco: Was ſoll?

Leonore: Durchbohren
Mußt du erſt dieſe Bruſt;
Der Tod ſei dir geſchworen
Für deine Mörderluſt.

Pizarro: Wahnſinniger!

Rocco (zu Leonore): Halt ein!

Pizarro: Er ſoll beſtrafet ſein!

Leonore: Töt' erſt ſein Weib! —

Rocco und Pizarro: Sein Weib?

Floreſtan: Mein Weib?

Leonore (zu Floreſtan): Ja, ſieh hier Leonore! —

Floreſtan: Leonore!

Leonore (zu den andern): Ich bin ſein Weib, geſchworen
Hab' ich ihm Troſt, Verderben dir!

Pizarro (beiſeite): Welch unerhörter Mut!

Floreſtan (zu Leonore): Vor Freude ſtarrt mein Blut!

Rocco: Mir ſtarrt vor Angſt mein Blut.

Leonore: Ich trotze ſeiner Wut!

Digitized by Google

Pizarro: Soll ich vor einem Weibe beben?
So opfr' ich beide meinem Grimm.
Geteilt haſt du mit ihm das Leben,
So teile nun den Tod mit ihm!
(Er will auf ſie eindringen.)

Nicht gar zu ſpät, damit man einen Moment Atem ſchöpfen kann, flieht Leonore wieder zu Floreſtan auf demſelben Wege zurück, den ſie kam und verteidigt von hier aus, nachdem ſie ſich zu erkennen gab, Floreſtan bis zu dem Augenblick, wo ſie ihre Piſtole gezogen, geſpannt und auf Pizarro gerichtet hält.

Leonore: Noch einen Laut — und du biſt tot!

Das Signal ertönt, Floreſtan ſinkt an Leonore nieder auf die Knie. Eine ungeheure Weihe ſpricht aus dem kleinen Satz:

Leonore: Ach! du biſt gerettet! großer Gott!
Floreſtan: Ach! Ich bin gerettet! großer Gott!
Pizarro: Ha! Der Miniſter! Höll' und Tod!
Rocco: O was iſt das! gerechter Gott!

Erhabnes Glück, Dankbarkeit gegen Gottes Gerechtigkeit, überſtrömendes, kräftiges Gefühl geben ſich darin kund und müſſen aus der Sänger Töne wiederklingen.

Auch Rocco iſt beim Ertönen des Signals vor Schreck in die Knie geſunken; er wagt kaum an das Glück zu denken, daß des Entſetzens nun ein Ende ſein ſoll.

Pizarro dagegen bleibt ſtarr ſtehen. Er überlegt, ob er den Angriff wiederholen ſolle. Nach einem innern Kampf will er eben nochmals auf Floreſtan zuſtürzen. Da ertönt das zweite Signal und in den letzten Ton desſelben faſt hinein Jaquinos lauter Ruf auf der äußeren Treppe:

Jaquino (laut): Vater Rocco! (und noch lauter und höher): Vater Rocco! (Er ſteht oben an der Treppe.) Der Herr Miniſter iſt angekommen — ſein Gefolge ſteht ſchon vor dem Schloßtor.

Rocco (ſich ſchnell von den Knieen erhebend, laut und voll Dankbarkeit, ſchnell): Gelobt ſei Gott! (zu Jaquino, ſehr laut): Wir kommen — ja, wir kommen augenblicklich. Und Leute mit Fackeln ſollen herunterſteigen und den Herrn Gouverneur hinaufbegleiten.

Während des nächſten Enſembles kommen zwei Soldaten mit Fackeln an die oberſte Treppe.

Digitized by Google

Leonore: Es schlägt der Rache Stunde,
Floreſtan: Du ſollſt / Ich ſoll } gerettet ſein;
Die Liebe wird im Bunde
Mit Mute { dich / mich } befrein.

Pizarro: Verflucht ſei dieſe Stunde
Die Heuchler ſpotten mein;
Verzweiflung wird im Bunde
Mit meiner Rache ſein.
Rocco: O fürchterliche Stunde!
O Gott, was wartet mein?
Ich will nicht mehr im Bunde
Mit dieſem Wütrich ſein.

Leonore hat Pizarro keinen Augenblick aus den Augen gelaſſen. Ihr ausgeſtreckter Arm mit der Piſtole bleibt unentwegt Pizarro entgegengeſpannt, bis dieſer die Bühne verlaſſen hat. Bei ihm kann man auf alles gefaßt ſein. (Floreſtan darf ſich nie auf Leonorens rechte Schulter ſtützen, wie ſo viele es ſo gerne tun. Es iſt ſchon ſchwer genug, den Arm mit der Piſtole während des ganzen Enſembles geradgeſtreckt zu halten.)

Die Diener mit Fackeln ſtehen bereit, Pizarro bleibt nichts andres übrig, als hinaufzuſteigen. Unmutig wirft er ſeinen Dolch — nachdem ſein Plan mißlungen — von ſich. Rocco folgt ihm erregt und erſchüttert. Die Laterne bleibt auf der Szene.

Auch Leonore iſt Pizarro gefolgt bis an die Treppe, indeſſen Floreſtan wie gebannt auf ſeinem Platze ſtehen blieb.

Eine lange Ruhepauſe folgt. — Leonore läßt die rechte Hand, die noch immer die Piſtole umſpannt hält, ſchlaff herunterſinken, indem ſie ſich halb zu Floreſtan wendet. Auch ihr Kopf iſt herabgeſunken als Zeichen gänzlicher Erſchlaffung. Langes Schweigen umfängt die beiden Menſchen.

Floreſtan, der in Leonorens Anſehen ſtumm verſunken war, rafft ſich zuerſt auf — geht langſam zwei Schritte gegen die Bühnenmitte und fängt von hier tief innig zu ſprechen an:

Floreſtan: O meine Leonore, was haſt du für mich getan!

(Im Buch ſteht: was haſt du alles für mich getan! Das iſt nicht gut, nicht einfach genug.)

Leonore: Nichts, — nichts — mein Floreſtan. —

Der Atem, mit dem Leonore das erſte: „nichts" ſchwach ſpricht, darf nicht zu Ende gehn ohne ſich im letzten Augenblick mit dem neuzunehmenden Atem zu verbinden, der, laut wieder ausgeſtoßen, einen unartikulierten Laut in tiefſter Bruſt erzeugen muß, aus dem ſich erſt ein leiſes, dann immer

Digitized by Google

stärker werdendes Schluchzen entwickelt, das, auf einen gewissen Höhepunkt angelangt, erst in ein vom Glück verklärtes Lächeln und dann in ein von Seligkeit überströmendes Lachen überzugehen hat. Man kann die Szene nicht spielen ohne sie tief zu empfinden, kann dem Gefühl nicht kommandieren zu kommen oder zu verschwinden. Manchmal dauert's sehr lange, bis sich die beiden Gefühle: Schmerz und Glück ineinander auflösen. Man ist vom Aufschluchzen, das sich im ganzen Körper vorbereitet, dermaßen erschüttert, daß man nichts andres um sich wahrnimmt als sein eigen, innerstes Gefühl.

Erst wenn sich unter Tränen der Schmerz in sehendes, bewußtes Glück, in Lachen gelöst hat, wenn die Seele von jedem Alp befreit aufzuatmen vermag — dann erst kann das zweite „nichts" in hellster Freude laut gejubelt werden, dem mit den Worten: „mein Florestan", die aus tiefster Seele liebevoll gesprochen werden müssen, ein vorläufiges Ziel gesetzt wird, womit Leonore Florestan in die Arme fliegt. Sie halten sich lange schweigend umschlungen. Eine große Pause folgt dem Ausruf Leonorens. Künstler und Publikum bedürfen nach der großen Erregung der Ruhe und neuen Sammlung. Dann fängt's leise, aber mit deutlichen Akzenten der ersten Taktteile (die für die Sänger von großer Wichtigkeit sind) im Orchester zu jubeln an, bis sich beide Stimmen in die Harmonien des Orchesters mischen. Der Ausdruck von Wort und Ton muß außerordentlich stark getroffen werden und wird nicht mit besonderen Armbewegungen unterstützt. Voll liebender Zärtlichkeit fließen Frag' und Antwort über: „Du bist's". — „Ich bin's" usw. Bei der großen Fermate auf dem Namen „Florestan", wo es über Dur nach Moll und wieder zurück nach Dur langsam ins Hauptmotiv zurückgeht, ist besonderes Gewicht darauf zu legen, daß der im vollsten Jubel begonnene Ausruf Flo — restan, langsam abschwellend sich in weiches, tränenersticktes Glücksgeflüster auflöst. Fest und innig aneinander geschmiegt, fließen ihre Tränen ineinander, bis sie sich plötzlich wieder der hellen Freude erinnern und nun, ohne Ritenuto, das Duett kräftig abschließen. Beide bleiben fest umschlungen bis der Vorhang sich schließt.

Für das Quartett gilt's noch einer schweren Stelle Erwähnung zu tun.

„Töt' erst sein Weib."

Nicht daß sie tatsächliche Schwierigkeiten böte. Man gleitet lange unbeanstandet daran vorbei. Da kann's aber einmal kommen, daß man nicht ganz so zufrieden mit der Stelle war, daß man das hohe b und den Ausdruck nicht ganz so wiedergab, als man wiederzugeben gehofft hatte.

Ton und Wort, das „hohe b" und das Wort „Weib" sollen zusammen einem Schrei gleichen; das b als durchdringender voller Ton zum Ohre des Hörers gelangen und das Wort zur vollsten tragischen Bedeutung der Situation. Wenn dies nun nicht erreicht wurde, frägt sich eine strenge Künstlerin woran das liegt? So frug auch ich mich.

Niemals hatte mir zwar der Ton versagt, das Wort aber und das was mir als Wirkung vorschwebte, fand ich nicht mehr darin enthalten. Woran lag das?

Nach genauer Untersuchung ergab sich folgendes Resultat: Ich war viel zu unvorbereitet, d. h. zu stark in das hohe b hineingefahren. Um es hoch

Digitized by Google

genug zu erhalten, mußte ich daraufhin eine noch größere Kraft der Organe in Anspruch nehmen und hatte dann, wenn das Wort zur Aussprache gelangte, keine mehr übrig. Es verlor seine Bedeutung also ganz, weil der falsche Gebrauch meiner Organe mir eine Atemersparnis für den Hauptakzent des so wichtigen Wortes nicht mehr gestattete.

Sobald ich die Ursache erkannt hatte, war es nicht schwer sie abzustellen. Ich studierte langsam darauf, das hohe b trotz der Stärke so weich anzusetzen, daß meine Kopfstimme erst bequem placiert, sich langsam nach unten mit meinem Kehlkopf, Brust- und Zwerchfellapparat[1]) verbinden konnte. Dann erst, als die ganze Spannung vom Gaumen zum Kehlkopf, resp. den Stimmbändern, bis in den Leib hinunter hergestellt war, konnte ich sorglos um meinen Atem den Ton stark werden lassen — weil die Stimmbänder richtig gespannt nicht mehr Atem als unbedingt notwendig durchließen[2]) — und sprach nun mit der Kopfstimme hinunter und der Bruststimme hinauf, also entgegengehend in der stark gespannten Form das Wort „Weib" so aus, daß es in einem Schrei zusammen endigte.

Letztes Bild.

Die letzte Szene spielt wieder im sonnigen Festungshof wie anfangs. Sie könnte auch — wie ich es schon gesehen — im höher gelegenen Schloßhofe spielen.

Landvolk und Bürger haben Zutritt erhalten. Edelleute und Edelfrauen mit einzelnen Kindern, die nicht auffallend gekleidet sein dürfen, Frauen, Mütter, Söhne, Verwandte vorstellend, die ihre in der Festung gefangen gewesenen Angehörigen abholen wollen, denen Amnestie zugesichert wurde. Die Gefangenen sind bereits im Hofe versammelt und haben sich mit den Ihren vereint.

Beim Auftritt des Ministers knieen alle Gefangenen von beiden Seiten nieder. Pizarro tritt mit ihm gleichzeitig auf. Ersterer ist in schwarzer, spanischer Staatstracht. Sein Wesen ist ruhig, gütig und wohlwollend.

Mit einer grüßenden Handbewegung tritt er vor und lüftet den Hut bei Nennung seines Königs nach spanischer Etikette. Nebst der hohen Würde seines Standes muß auch sein Ton die große Befriedigung verraten, die ihm durch des Königs Auftrag, den Gefangenen die Freiheit wiederzugeben, zuteil geworden ist.

Finale.

Chor (der Gefangenen und des Volkes): Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde,
Die lang ersehnt, doch unvermeint,
Gerechtigkeit mit Huld im Bunde
Vor unsres Grabes Tor erscheint!

---

[1]) Siehe meine Gesangskunst.

[2]) Siehe Artikel: „Das Geheimnis der Stimmbänder". Nr. 46 der „Woche" 1903.

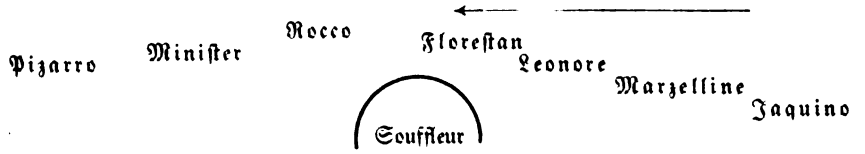
Digitized by Google

Fernando: Des besten Königs Wink und Wille
Führt mich zu euch, ihr Armen, her,
Daß ich der Frevel Nacht enthülle,
Die all' umfangen bang und schwer.
Nein, nicht länger knieet sklavisch nieder,
Tyrannenstrenge sei mir fern.
(Die Gefangenen stehen auf.)
Es sucht der Bruder seine Brüder,
Und kann er helfen, hilft er gern.

Damit wendet er sich an die vom Publikum rechtsseitige Gruppe der Gefangenen, die sich gleich darauf ein wenig zurückziehen, um die Seite freizugeben, wo Rocco, Florestan und Leonore auftreten. Das geschieht, sobald der Minister sich an die linksseitige Gruppe mit denselben Worten gewandt hat:

Fernando: Es sucht der Bruder seine Brüder,
Und kann er helfen, hilft er gern.

Da tritt Rocco dicht an den Minister heran. Die Mütze in der Hand, verbeugt er sich tief und spricht ihn laut und dringend an.



Rocco: Wohlan, so helfet, helft den Armen!
Pizarro (erschrocken, heftig): Was seh' ich? Ha!
Rocco (wirft ihm zu): Bewegt es dich?
Pizarro (zu Rocco): Fort! Fort!
Fernando (zu Rocco): Nun rede!
Rocco: All Erbarmen
Vereine diesem Paare sich (auf Florestan zeigend):
Don Florestan —
Fernando (staunend): Der Totgeglaubte,
Der Edle, der für Wahrheit stritt? —
Rocco: Und Qualen ohne Zahl erlitt.
Fernando: Mein Freund! Mein Freund! Der Totgeglaubte? —

Der Minister, der zwischen Pizarro und Rocco steht, hat seine Reden und Fragen bald an diesen, bald an jenen zu richten, immer unterschiedlich, streng

Digitized by Google

gegen Pizarro, gütig aber fast ungeduldig gegen diesen, dessen Bericht er mit größtem Staunen und Interesse entgegennimmt. Dazu gehört viel Geschicklichkeit, denn es muß mit größter Autorität gemacht werden.

Der Minister geht Florestan entgegen, ihm seine Hände entgegenzustrecken, da sieht er erst, daß er gefesselt ist, tritt einen Schritt zurück, indem er Pizarro vorwurfsvoll ansieht.

Fernando: Gefesselt, bleich steht er vor mir.

Rocco und Leonore: Ja, Florestan, Ihr seht ihn hier.

Rocco (auf Leonore zeigend): Und Leonore —

Fernando (staunend): Leonore?

Rocco: Der Frauen Zierde führ' ich vor.
Sie kam hierher —

Pizarro: Zwei Worte sagen —

Fernando: Kein Wort! (zu Rocco): Sie kam? —

Rocco: Dort an mein Tor,
Und trat als Knecht in meine Dienste,
Und tat so brave, treue Dienste,
Daß ich — zum Eidam sie erkor.

Marzelline: O weh mir, was vernimmt mein Ohr!

Rocco: Der Unmensch wollt in dieser Stunde
An Florestan vollziehn den Mord.

Pizarro (in größter Wut): Vollziehn! Mit ihm! —

Rocco (auf sich und Leonore zeigend): Mit uns im Bunde!
(zu Fernando): Nur Euer Kommen rief ihn fort.

Rocco wird humoristisch, wenn er von seinem Irrtum erzählt, wie er Leonoren zum Eidam erkor Er lacht sich selber aus. Das hat sehr diskret zu geschehen, darf wohl bestimmt, aber ja nicht aufdringlich gemacht werden und nicht aus dem Rahmen der Situation fallen.

Pizarro hat versucht, Rocco und Leonore der Beihülfe des Mordes anzuklagen, und glaubt sich so rächen zu können. Das mißlingt ihm aber. Rocco gesteht, daß sie im Bunde hätten sein sollen und daß nur des Ministers Ankunft den Plan gestört habe. Er versichert: „Nur Euer Kommen — nur euer Kommen — nur Euer Kommen rief ihn fort." Die drei verschiedenen Akzente auf den verschiedenen Worten können die Versicherung der Wahrheit verstärken helfen. Marzelline, die mit Jaquino schon bei Aufgang des Vorhangs auf der Bühne stand, errötet vor Beschämung, wenn sie hört wer Fidelio ist, sie verhüllt ihr Gesicht. Erst wenn Leonore Florestan die Ketten abnimmt, sieht sie tief ergriffen zu ihr hinüber und bleibt während des ganzen Adagiosatzes im Gebet. Jaquino hat sich ganz ruhig zu verhalten, darf keine Ver-

Digitized by Google

söhnungsversuche und keine Witze machen, bevor nicht der allerletzte Jubelchor angestimmt wird.

Florestan steht, von Leonore gestützt, indem sie ihren rechten Arm direkt unter dessen linken Arm breitet, ruhig und männlich vor dem Minister, der sein Freund ist. Alles „Elend markieren — nicht gehen können — sich schwach fühlen" usw. ist hier nicht mehr am Platze, in der ganzen Rolle überhaupt nicht. Das Gesicht hat sein Leid auszudrücken. Er hat schwer gelitten, das aber ist vorbei, er hat nichts mehr zu befürchten.

Der Minister winkt einen Offizier herbei, Pizarro übergibt diesem seinen Degen und wird während des kleinen Chorsatzes fortgeführt.

Chor: Bestraft sei der Bösewicht,
Der Unschuld unterdrückt.
Gerechtigkeit hält zum Gericht
Der Rache Schwert gezückt.

Der Minister gibt Rocco den Befehl, Florestan die Ketten abzunehmen; ehe dieser noch zur Tat schreiten kann, besinnt er sich eines Besseren:

Fernando (zu Rocco): Du schlossest auf des Edlen Grab,
Jetzt nimm ihm seine Ketten ab —
Doch halt! — (zu Leonore): Euch, edle Frau, allein,
Euch ziemt es, ganz ihn zu befrein.

Wenn er Leonore anspricht, zieht er respektvoll den Hut, den er erst wieder aufsetzt, wenn er ausgesprochen hat. Der Hut wird so hoch beinah wie er eben vom Haupt genommen wird, in fast gerader Linie gehalten, bis er wieder aufgesetzt werden darf.

Leonore hat beim ersten Befehl Florestan losgelassen, ein Ausdruck tiefen Glückes erscheint auf ihrem Gesicht. Sobald sie den Befehl erhält, Florestan selber die Ketten abzunehmen, wendet sie sich diesem zu, öffnet mit Roccos Hülfe die Schlösser der Eisen und übergibt die Ketten Rocco, ohne besondere Nuancen wie z. B. hinknieen, Ketten küssen usw., sondern einfach und natürlich. Die wenigen Takte des Vorspiels vom Adagiosatz — der übrigens für die Wiener Hofkirche komponiert wurde — sind so ausdrucksvoll in ihrer hehren Einfachheit, daß nichts, aber auch gar nichts von Bühnenkram hineinpassen würde. Leonore, des höchsten Augenblicks bewußt, ist erfüllt von Dankgefühl, das nur wenig Worte hat, sich aber in Tränen löst, wenn sie, die Stellung wechselnd, sich während der wenigen Worte mit ihrem Kopf an Florestans Brust schmiegt und dort ruhig bis zum Schluß des Adagio verweilt. Von nun an ist Florestan wieder der Beschützer seines Weibes.

Leonore: O Gott! — Welch ein Augenblick!
Florestan: O unaussprechlich süßes Glück!
Fernando: Gerecht, o Gott! ist dein Gericht!

Digitized by Google

Marzelline und Rocco: Du prüfest, du verläßt uns nicht.

Chor: O Gott! o welch ein Augenblick!
O unaussprechlich süßes Glück!
Gerecht, o Gott, ist dein Gericht,
Du prüfest, du verläßt uns nicht!

Jeder auf der Bühne Beschäftigte hat Ursache, seine ganze Aufmerksamkeit und Andacht der Situation zu schenken. Sobald das Allegro beginnt, lösen sich die Gefühle tiefer Wehmut und andere, glücklichere kommen wieder zur Geltung.

Nachdem der Adagiosatz verklungen, tritt der Minister zu dem Paar. Er schüttelt Florestan die Hände und küßt Leonore mit Ehrerbietung die Hand. Auch Rocco kann sich — wenn es die Zeit gestattet, während des Chores einen Augenblick sehen lassen, um Leonoren die Hände zu küssen.

Chor: Wer ein holdes Weib errungen,
Stimm' in unsern Jubel ein!
Nie wird es zu hoch besungen,
Retterin des Gatten sein.

Florestan: Deine Treu erhielt mein Leben,
Tugend schreckt' den Bösewicht.

Leonore: Liebe führte mein Bestreben,
Wahre Liebe fürchtet nicht.

Chor: Preist mit hoher Freude Glut
Leonorens edlen Mut.

Nun nimmt Florestan seine Gattin an der Hand und führt sie mit Grandezza ganz weit vor, indem er allen ihren Ruhm singt:

Florestan: Wer ein solches Weib errungen,
Stimm' in unsern Jubel ein!
Nie wird es zu hoch besungen,
Retterin des Gatten sein.

Zwischen einem oder dem andern der darauffolgenden Sextettsätze kann auch Marzelline Leonoren näher treten, besser noch, Leonore geht ihr entgegen und küßt sie auf die Stirn. Dann erst findet die Versöhnung Marzellinens mit Jaquino statt.

Das letzte Ensemble muß vom Dirigenten sowie vom Regisseur musikalisch und szenisch, von den Künstlern und dem Chor seelisch und gesanglich zu einem Höhepunkt größten Jubels heranwachsen. Hatten sie im Adagiosatz Gott für

Digitized by Google

die glückliche Wendung des Schicksals mit demütigem Herzen gedankt, so vereinen sich nun im Allegro Stimmen und Gefühle von Hoch und Niedrig zu lautem Jubel. Mit der den Südländern eigenen Lebhaftigkeit feiern sie Florestans wunderbare Errettung, Leonorens allesbesiegende Liebe und die wiedererlangte Freiheit sämtlicher Gefangenen. Von den Darstellern scheinbar ignoriert, muß das Publikum zu lautem Jubel fortgerissen werden.

Dem Geiste Beethovens gilt ja doch der Siegesgesang der Künstler, der ein Glücksgefühl im Herzen des Publikums wach ruft. Den Genius feiern sie mit seinen eigenen Weisen. Den Meister, für dessen unsterbliche Schöpfung wir ewig seine Schuldner bleiben.

Digitized by Google

Studie

zu

Tristan und Isolde

von

Lilli Lehmann

Digitized by Google

K

Alle Rechte vorbehalten

Digitized by Google

Digitized by Google

Lilli Lehmann

Digitized by Google

Rich. Wagner hat sämtliche alte französische Gedichte die Tristan und Isoldes Liebe verherrlichen bis auf Gottfried von Strassburgs Epos in seinem Musikdrama zusammengefasst und daraus zwei Heldenfiguren geschaffen, die uns in ihrer Leidenschaft näher stehen als andere seiner grossen Werke. Wir verstehen sie so gut, weil wir mit ihnen zu empfinden vermögen. Ihr Schicksal greift uns ans Herz, die grosse Aufgabe reizt den Künstler. Und wie die beiden Liebenden allen Gefahren trotzen, die ihre Leidenschaft heraufbeschwört, so trotzen auch wir Künstler nur zu gern allen geistigen und körperlichen Anstrengungen, die diese beiden grossen Rollen mit sich bringen.

Ein leises Vorgefühl von der Grösse des Werks, beschlich mich schon als junges Mädchen, als ich in Prag, kaum 14 Jahre alt, in einem Konzert, das R. Wagner selbst dirigierte, das Vorspiel zu Tristan und Isolde hörte, über dessen Eindruck ich nicht wieder hinwegkommen konnte. Obwohl mir so gut wie nichts von dem Inhalt des Buchs bekannt war, wurde ich die Motive nicht wieder los, unaufhörlich drängten sie sich meinem Gedächtnis auf. Doch lag das Werk noch weit ab von meinem Lebenswege. Erst im Jahre 1875 lernte ich es genau kennen. Durch Felix Mottl, dem wir in stummer Versunkenheit zuhörten, wenn er uns auf der dunkeln Terrasse des Theaterrestaurants in Beyreuth das ganze Werk vorsang und spielte. Dann durch R. Wagner, der in Berlin das Werk persönlich einstudierte. Da fehlte ich in keiner Probe, keiner Vorstellung. Ich erinnere mich noch sehr gut, wie mir von den ersten Proben erzählt wurde, wie man sich über des Hirten Weise im letzten Akt lustig machte, und wie tief sie mich packte, als ich sie zum erstenmal hörte. Mit geschlossenen Augen lauschte ich immer den wunderbaren Harmonieen des zweiten Aktes, und erst als Albert Niemann — Tristan den dritten Akt begann, sah ich auch. Was dieser uns als Tristan gab, war eine künstlerische Offenbarung des Gedichts.

Damals war R. Wagners Art, Musik und Sprache noch ziemlich neu, den meisten Sängern fremd. Undeutschen blieb sie es wohl auch zeitlebens. Kein Wunder, dass diejenigen, die nicht verstanden, damals beim Studium des Werks fast verrückt wurden, wenn diejenigen, die verstanden, auch nicht

Digitized by Google

weit davon entfernt waren. Kein Wunder, dass Schnorr v. Carolsfeld, der erste Tristan, der die Rolle so viele Jahre früher sang als andere, darunter — wie behauptet wird — schwer zu leiden hatte, obwohl er selbst nichts davon erzählt, und Ander in Wien sie überhaupt nicht singen konnte. Die Fremdartigkeit der Sprache, der niemals vorher angewandte Wortschwall, der über alles je dagewesene Umfang der Rollen, die übermässige Anspannung des Gedächtnisses, alles das musste einen schlimmen Einfluss auf diejenigen Künstler ausüben, die solchen Aufgaben unvorbereitet gegenüber standen. Kein Wunder, dass auch das Publikum damals nicht verstand, was ihm erst lange nach Wagners Tod verständlich wurde.

Für spätere Zeiten dürfte die Mitteilung von Interesse sein, dass die erste Berliner Isolde: Frau von Voggenhuber, die Rolle 1875 nur unter der Bedingung sang, wenn sie drei Wochen vor und acht Tage nach jeder Tristanaufführung unbeschäftigt blieb. Wie sich die Zeiten ändern! Heinr. Vogl und ich, sangen 1890 in New York, die Titelrollen dreimal in sechs Tagen. Man hatte, ohne uns darum zu fragen, das Repertoire angesetzt und keiner von uns hatte das Herz, die bereits ausverkauften Vorstellungen abzusagen.

Weit davon entfernt, eine Charakteristik des Werks schreiben zu wollen, die bereits von vielen Berufenen in allen Sprachen geschrieben ward, bezwecke ich mit meiner kleinen Studie nichts anderes, als die Aufmerksamkeit künftiger Darsteller der Hauptrollen auf mancherlei Züge zu lenken, die, wie ich aus langjähriger Erfahrung weiss, meist unbeachtet bleiben. Auch wünschte ich die Regie auf vorhandene Fehler aufmerksam zu machen, die so oft gemacht, leicht vermieden werden können. Vielleicht gelingt es mir dadurch, ein Bild der Intentionen R. Wagners festzustellen, wie er sie bei der Einstudierung in Berlin den Darstellern klar machte. Gern lege ich persönliche Erinnerungen dazu; Erinnerungen an Meisterleistungen jener und dieser Zeit, an künstlerisch ernstes Zusammenempfinden mit denen mein Gedächtnis das grosse Werk im Laufe so vieler Jahre für mich ausgestattet hat.

Digitized by Google

Inhalt der Dichtung.

Was sich vor Beginn des Musikdramas ereignet hat, erzählt Isolde Brangänen im I. Akt. Ihre Erzählung trägt aber bei aller Wahrheit den Stempel grosser Vorsicht. Sie berichtet Tatsachen, verhehlt aber ihre Gefühle für Tristan, gibt also ihr Geheimnis nicht preis; d. h. Isolde wählt ihre Worte so, dass Brangäne wohl verstehen könnte. Brangäne versteht aber nicht, wie sie auch daheim nicht verstand und niemand dort Isolden verstanden hat, was aus Ihrem Ausruf

Isolde: O blinde Augen!
Blöde Herzen!
Zahmer Mut,
Verzagtes Schweigen!

genügend ersichlich ist. — Isolde täuscht Brangäne, wenn sie über die Demütigung empört scheint, die ihr Tristan durch die Werbung für den „Zinspflichtigen Kornenfürsten" angetan hat, während sie doch tatsächlich nur über Tristans vermeintliche Untreue in tiefster Seele erregt ist. Es ist unbedingt notwendig, sich über den Seelenzustand Isoldens klar zu werden, über die Ursache ihrer furchtbaren Erregung, die sich von Szene zu Szene im I. Akt steigert, sowie über die Bedeutung dessen, was sie sagt, was sie verschwieg und noch verschweigt, falls vollständiges Erfassen der Rollen und geistiges Zusammenspiel mit den andern zustande kommen soll.

Die beiden Königshäuser Irland und Kornwall lagen in Fehde. Held Tristan ward im Kampf durch Morold verwundet, Morold Isoldens Anverlobter, von Tristan erschlagen; des erschlagenen Helden Haupt nach Irland heimgesandt. — Aber auch Tristan ist dem Tode verfallen, seine Wunde unheilbar, und nur Isolde besitzt den Heilbalsam die sie zu schliessen vermag. Tristan der Feind, greift zur List. In kleinem Kahn lässt er sich an Irlands Küste treiben, wird von Isolden gefunden und gepflegt. Die Umlautung seines Namens Tristan in Tantris schützt ihn aber nicht vor dem Erkanntwerden. Isolde gewahrt in „des Müssigen" Tristans Schwert

Digitized by Google

die Scharte, in welche sich genau der Splitter fügt, den sie in des toten Morold Haupt gefunden. Racheglühend steht sie vor Tristan, mit seinem Schwert will sie ihn töten. Der kranke Mann sieht ihr aber „in die Augen". Mitleid wandelt Rache in Liebe, Isolde ist besiegt! Tristan kehrt geheilt heim nach Kornwall.

Der Streit der beiden Königshäuser ward längst geschlichtet, Urfehde, d. i. Friede geschworen. Tristans Ohm, — König Marke, weib- und kinderlos, — hat Tristan zum Erben in Kornwall ausersehen. Tristan erzählt am Schluss des II. Aktes, wie er bei seiner Rückkehr aus Irland, von seinem Freunde Melot zum Übermut getrieben, Isolde König Marke vermählte. Und Marke wieder sagt uns, dass er dem endlosen Drängen Tristans nachgebend, diesen nach Irland als Brautwerber sandte, ihm, dem König, Isolden zu frei'n. Tristans „Übermut" ist nicht zu entschuldigen, ist aber die Ursache zur Tragödie. Selbst wenn Isolde Tristan „schweigend" das Leben wiedergab, ihn „schweigend" vor Feindes Rache barg, wusste Tristan doch genau wie es um beider Herzen stand, denn er schwur ihr — vielleicht auch „schweigend" — mit tausend Eiden ewigen Dank und Treue. (Das Wort Liebe fällt nicht in Isoldens Erzählung.)

Isolde harrt indessen sehnsüchtig auf Tristans Rückkehr. Da kommt er endlich „auf stolzem Schiff" und begehrt sie zur Ehe, — aber nicht für sich — für Marke „seinen Ohm", den alten, müden Mann!

Scham, Empörung, Wut und Zorn über die ihrem Herzen angetane Schmach, bewegen Isolden, König Markes Werbung anzunehmen, Tristan, dem Brautwerber des Königs zu folgen. Vielleicht verlockt sie auch die Aussicht, dem geliebten Manne nah zu sein. Auf dem Schiff weiss sie sich lange Zeit mit Tristan allein; dort wird sie ihn sprechen, dort Rat schaffen. Aber sie sieht sich bitter enttäuscht.

Tristan ist vorsichtig, er geht ihr aus dem Wege, will ihr nicht Rede stehen, er schämt sich,[1]) er klammert sich an das Steuer, das er führt, mit seiner Ausrede, wenn Isolde nach ihm sendet; er lässt nicht ab von seinem Amt. Ja, er hat sogar die schöne Entschuldigung, der Braut als Brautwerber während der Fahrt nicht nahn zu dürfen und macht sich diese Bitte zunutze.

Schon naht das Schiff dem Lande. Verzweifelt, unglücklich über das Misslingen der Annäherung, voller Sehnsucht nach Tristan, liegt Isolde

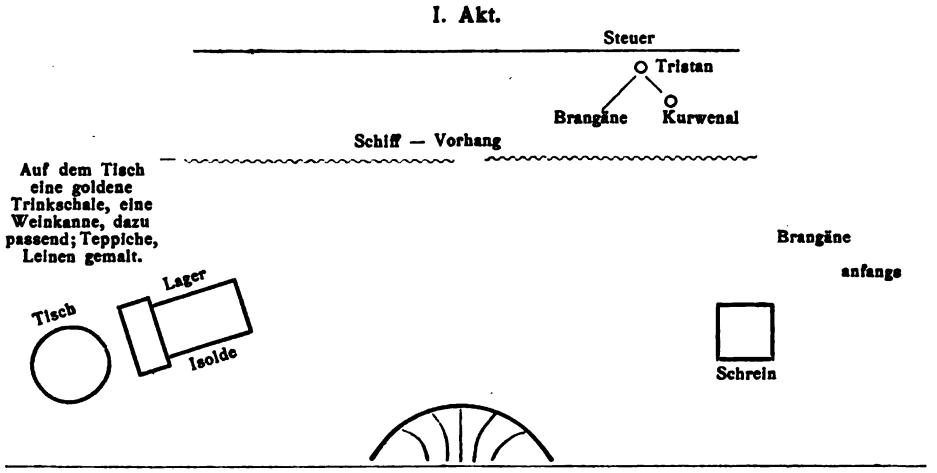
---

[1]) Albert Niemann markierte die Verlegenheit ganz leise bei seinem Zwiegespräch mit Isolden, indem er die Augen fortwährend senkte, und sich zusammennahm, nie über ein ganz bestimmtes, d. h. sehr eingeschränktes Maass von Bewegung sowohl, wie im Ton und Wortausdruck hinauszugehen. Nur bei der Frage: „Was schwurt Ihr Frau?" fiel er aus dem Ton zurückhaltender Gelassenheit, um gleich die angemessene, ehrerbietige, leise verlegene Ruhe, wieder anzunehmen.

Digitized by Google

schmerzüberwältigt in die Kissen ihres Ruhebettes vergraben. Brangäne späht ruhig über Bord nach der Küste.

Hier beginnt Rich. Wagners Musikdrama. Der Vorhang geht auseinander. (Bild.)



Isolde I. Akt.

Isolde ist von starken Leidenschaften beherrscht, ganz Weib, und Königin dabei. In ihr ist alles vereint: leidenschaftliche Liebe, Hass, Rache, Wut, Hohn, Spott, weiblicher Liebreiz, Energie und Hoheit. Sie ist immer von weiblicher Würde umflossen, die sie so anmutig in ihrem Glück, so bemitleidenswert in ihrem Unglück macht. Alles das zu einem Ganzen verschmolzen, von Poesie umrahmt, von ewiger Melodie getragen.

Jedes Wort im Werk steht mit jeder Note im innigsten Kontakt. Jeder Gedanke hat Bezug auf Gewesenes oder noch zu Geschehendes. Alles bezieht sich auf eins, eins auf alles, d. h. Geschehnisse, Gedanken, Wünsche und Ziele von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft liegen in Wort und Motiven versteckt, oder offenkundig untereinander verbunden. Eins kann ohne das Andere nicht empfunden, nicht verstanden werden. So sind Tristan und Isolde miteinander verbunden. Und endlos, wie die Melodie sind auch die Gedanken, die Beziehungen der Wortwerte zu- und untereinander.

Isolde nur heroisch oder nur weiblich zu gestalten wäre grundfalsch. Heroisch allein müsste sie abstossend wirken, weiblich allein uninteressant erscheinen. Sie muss alle glücklichen Stärken und Schwächen des Weibes in sich vereinen. Sie ist ebenso heroisch wie weiblich, so bitter ernst wie weich, so unnahbar wie hingebend und heiter. Sie streift sogar den Witz, wenn sie im I. Akt auf Tristans Antwort:

Tristan: Fragt die Sitte!

an seine eigenen Worte anknüpfend, den von ihm abgeschnittenen Wortfaden wieder aufnimmt. —

Isolde: Da du so sittsam,
mein Herr Tristan —

um ihn weiter zu spinnen, und ihren Zweck hartnäckig verfolgend, stets Neues ersinnt, um Tristan zum Sprechen zu zwingen. Rachedurchglüht ist zuerst ihr ganzes Wesen, um dann in Liebesglück, in hellstem Übermut aufzuleuchten.

Digitized by Google

Weiche Töne schlagen an unser Ohr, wenn sie Brangäne von ihrer Begegnung mit Tristan an dessen Krankenlager berichtet:

Isolde: er sah mir in die Augen.
Seines Elendes
jammerte mich;
das Schwert — da liess ich fallen.

und weiter Isolde: Die schweigend ihm
das Leben gab,
vor Feindes Rache
ihn schweigend barg; etc.

Isolde: Hörtest du nicht?
Hier bleib' ich;
Tristan will ich erwarten —

Da überall durchdringt die heroische Frau warmes Herzensgefühl, das, ohne sentimental zu werden, stark hervortreten darf. Dem feinen Spott in: „da du so sittsam" darf sich zum besseren Verständnis ein feines, bedeutungsvolles Lächeln zugesellen, das ausdrücken soll: ich habe die Zurechtweisung wohl verstanden, aber ich darf sie nicht übelnehmen, da ich nicht gesonnen bin, dich zu entlassen!

Liebreizend schmeichelnd, Melodie und Worte förmlich liebkosend, muss Isolde folgendes zu höchstem Ausdruck und höchster Gesangsvollkommenheit steigern:

Isolde: Geleitest du mich
dünkt dich nicht lieb,
darfst du so ihm sagen?
„Mein Herr und Ohm,
sieh die dir an!
Ein sanft'res Weib
gewänn'st du nie.
Ihren Angelobten
erschlug ich ihr einst,
sein Haupt sandt' ich ihr heim;
die Wunde, die
seine Wehr mir schuf,
die hat sie hold geheilt;
mein Leben lag
in ihrer Macht,
das schenkte mir
(weich liebreizend)
die holde Magd,

Digitized by Google

jetzt erfasst Isolden ihr ganzes Weh, bitter, ja zornig, aufs höchste erregt fährt sie fort:

und ihres Landes
Schand' und Schmach,
(die Hand ballend)
die gab sie mit darein, —

(plötzlich in's Gegenteil verfallend, lieblich bezaubernd, mit genügender Ironie, um Tristan seinen ganzen Verlust fühlbar zu machen:)

dein Eh'gemahl zu sein.
(mit weicher Ironie:)
So guter Gaben
holden Dank
schuf mir ein süsser
Sühne-Trank:
(mit grossem Ernst)
den bot mir ihre Huld
zu sühnen alle Schuld.

Bei den letzten 4 Worten hat sie sich gross emporgereckt, wendet sich mit dem Rücken gegen das Publikum und reicht mit allmächtigem Ernst, Tristan rückhaltlos den Tod im Becher.

Alle Gefühlsausbrüche Isoldens sind voller Leidenschaft, mit tausend feinen Nuancen gesteigert, modifiziert, alle miteinander verbunden. So ist sie, bis sie Tristan nach dem Trank in die Arme sinkt. Von da an ist sie nur Liebe und sorgloses Glück. Nur wenn Brangäne sich zwischen die Liebenden stürzt:

Brangäne: Unsel'ge! Auf!
Hört wo wir sind.

und sie Tristans Armen entreisst, ist sie zuerst willenlos wie ein glückliches Kind, das nicht weiss, was geschieht, dann verwirrt, fassungslos, sogar verzweifelt, sobald ihr die Situation klar geworden, und Brangäne ihr die Ursache der Verwirrung, den „Liebestrank" nennt. Da erwacht sie aus ihrem allvergessenden Liebestaumel. Mit dem Schrei:

Isolde: Tristan!
Muss ich leben?

sinkt sie Tristan (mit dem Rücken) an die Brust, ihr Haupt lehnt an seiner rechten Schulter. In dieser Stellung bleiben sie bis Tristan ausgesungen hat:

Tristan: O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!

denn seine Worte beziehen sich darauf. Sofort wird Isolde von Brangäne an der linken, von Tristan an der rechten Hand, halb ohnmächtig, nach dem Hintergrunde schwankend, König Marke entgegengeführt.

Der Vorhang schliesst sich schnell.

Digitized by Google

Isolde hat im I. Akt auf endloser Skala eine übermenschliche Steigerung ihres weiblichen Seelenlebens zu schaffen, die sämtliche Gefühlsnerven sowohl der Darstellerin als der Zuhörer, fast bis zum zerreissen anspannt. Darin liegt auch wohl das Geheimnis des Erfolges vom I. Akt. Der Aufbau der künstlerischen Durchführung der Rolle hat darum sehr vorsichtig zu geschehen, Kräfte und Steigerungen dürfen nur mit Rückhalt verwendet und müssen dennoch verschwendet werden; denn gerade in der Verschwendung liegt der Genuss für Künstler und Zuhörer.

Wut, Empörung, mehr oder minder starker Hohn, echter Schmerz, weibliche List und Überlegenheit, Wortspiele halb im Ernst, halb im Scherz aufgefangen und werwertet, tragen, wie wir schon sahen, dazu bei, die Steigerung zu ermöglichen, die sich vom ersten bis zum letzten Wort im I. Akt aufbaut. Dazwischen liegen nochmals feine mimische Nuancen, zu denen uns die Zwischenspiele, die die Gedanken geben, hilfreiche Hand bieten, die Verbindung übernehmen aus einem Gefühlsausdruck in den andern überzugehen. So fein und massvoll, ja beinahe durchsichtig sie bleiben müssen, erfordern sie dennoch oder gerade darum die technische Autorität des bewussten Könnens. Bei aller Leidenschaft und Wärme darf die poetische Charakteristik nicht gefährdet werden. Obwohl Isolde warmes Herzensgefühl einigemale — wie früher angegeben — verrät, durchbricht ihr grosses Gefühl für Tristan nur einmal die Schranken, ehe sie den Liebestrank genossen:

Isolde: Tristan, gewinn' ich Sühne?
Was hast du mir zu sagen?

Hier steht Isolde fast flehend vor Tristan. Sie vergisst ihre Empörung und hängt ihre letzte Hoffnung an diesen Augenblick! Tristan soll sprechen, soll ihr sagen, dass er sie liebt, soll sein Verhalten erklären.

Tristan: Des Schweigens Herrin
heisst mich schweigen:
fass' ich, was sie verschwieg,
verschweig' ich, was sie nicht fasst.

Digitized by Google

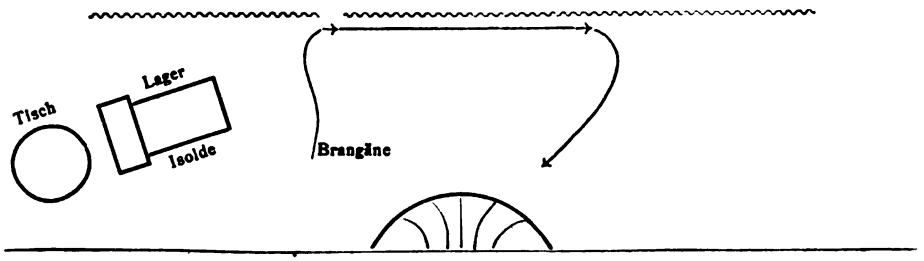
d. h. sie schwieg in Irland, als sie ihm schweigend das Leben wiedergab, den Feind erkannt hatte, den sie nicht tötete, weil sie ihn schon damals liebte. Jetzt fasste er ihre Liebe, die sie verschwieg, nun muss er schweigen, weil sie nicht fassen würde, dass er sie — die auch er liebt — um König Marke treu zu sein — an ihn vergab.

Tristans Antwort bringt Isolde ausser sich, nichts kann sie mehr wanken machen, beider Tod ist unwiderruflich. Die Spannung unter deren Druck Isolde atmet, bleibt auch noch im stummen Spiel erhalten, nachdem sie Tristan den Becher entrissen hat um Trank und Tod mit ihm zu teilen. Endlich aber löst sich die unerhörte Nervenanspannung, um in Liebe und seligster Leidenschaft überzufliessen.

Digitized by Google

Anweisungen für Tristan.

I. Akt. I. Szene.

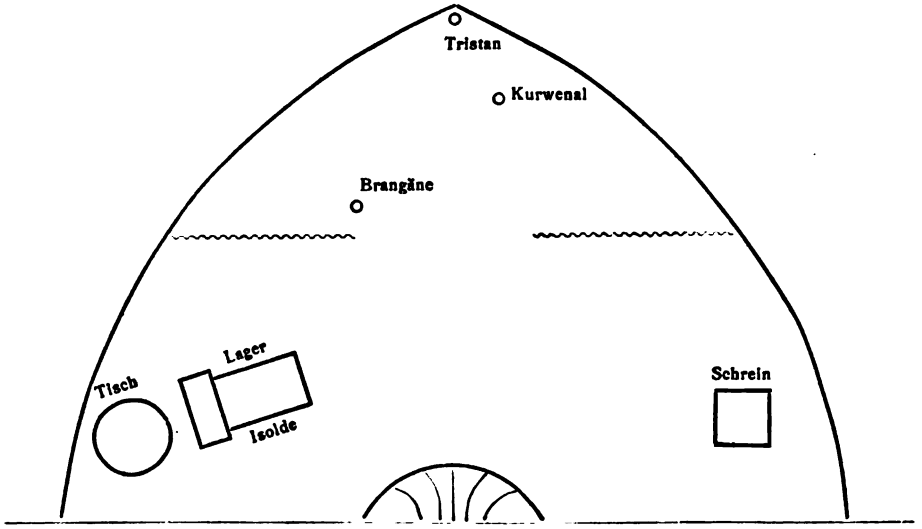


Brangäne: Sage, künde, was dich quält!
Herrin Isolde, trauteste Holde,
Soll sie wert sich dir wähnen,
Vertraue nun Brangänen!

Isoldens Herz hat sich bei Brangänens Worten zusammengekrampft, sie ist dem Ersticken nahe; ihre Hände haben sich an ihrem Halse festgeklammert, um dem Gefühl zu wehren. Alles in ihr schreit nach Tristan!

Isolde: Luft! Luft! mir erstickt das Herz!
Öffne! öffne dort weit!

Brangäne zieht die Schiffsvorhänge auseinander und bleibt rechts, ihn mit beiden Händen haltend stehen, bis Isolde sie wieder anspricht.



Digitized by Google

Man denke sich das Schiff schräg stehend. Tristan lehnt im Hintergrund hochaufgerichtet am Steuer, das er mit der rechten führt. Bei Kurwenals Ansprache fährt er aus seinen Träumereien auf.

Tristan: Was ist? Isolde?

Der warme Ton mit dem Tristan das Wort „Isolde" sagt, genügt uns zu verraten, dass er nur mit ihr, wenn auch weitab von der Gegenwart, beschäftigt gewesen. Über dem Helden Tristan liegt ein leiser Hauch von Wehmut. Sobald er ruhig spricht, tritt dieser feine Zug ganz besonders hervor und steigert sich von Akt zu Akt zu höchster heldenhafter Trauer. Nichts aber darf dabei an Weichlichkeit mahnen, weder im Wesen noch im Ausdruck. Den Ton leiser, rührender Melancholie traf Alb. Niemann ganz besonders gut und blieb trotzdem „der Held ohne gleichen", auch in den zartesten Stimmungen. Deutlich, ehrerbietig — nicht unterwürfig — sondern bestimmt, gibt er Brangänen Antwort auf Isoldens Wünsche und Befehle. Seine Blicke streifen Brangänen kaum; auch Isolde scheint er nicht zu gewahren, die, als Brangäne an Tristan herangetreten war, sich auf das Lager gesetzt hatte. Stolz schritt sie aus dem Vordergrunde dahin. Sie kniet mit dem linken Bein darauf, ihre Gewandung fliesst über das etwas gestreckte rechte Bein herunter. Längs der Kopflehne liegt ihr linker Arm, der rechte fällt auf die Gewänder. Isoldens Stellung unterstützt so den Ausdruck gespanntester Aufmerksamkeit mit dem sie auf Tristan starrt. In seinem Anblick versunken, sieht und hört sie nichts anderes. Erst wenn Kurwenal zu sprechen anhebt, gewinnt sie wieder Leben. Die Antwort, die Tristan ohne Arg Kurwenal zu geben gestattet, fällt schlimm aus. Isolde ist mit recht tief beleidigt, da sie sich so gedemütigt und verhöhnt sieht. Sie wendet sich, nichts weiter hören zu müssen, und vergräbt ihr Haupt in Hände und Kissen. Brangäre entsetzt, schliesst eilig die Schiffsvorhänge beim Gesang der Mannschaft und fällt Isolden zu Füssen, die unterdessen in tiefster Beschämung und Empörung, zähneknirschend hochaufgerichtet steht. Mühsam nach Fassung ringend, lässt sie sich dennoch jedes Wort Tristans von Brangäne wiederholen.

Gelegentlich der III. Szene beschreibe ich später die Wichtigkeit des Vorspiels zu Tristans Auftritt. Wie sich da alles durch grösste scenische Ruhe auf sein Kommen vorbereiten muss. Nach R. Wagners Angabe in Berlin, wurden die Vorhänge von Kurwenal nur wenige Takte vor Schluss, übereinander, nicht auseinander, geöffnet. Kurwenal mag rechts einen Augenblick dabei sichtbar sein, links muss der Vorhang von unsichtbarer Hand gegen die Mitte der Bühne zu geführt gehalten werden, bis Tristan aufgetreten ist; dann schliessen sich die Vorhänge wieder sehr schnell.

Tristan ist eingetreten und bleibt ehrerbietig stehn. Er hält sich vornehm aufrecht, sieht aber nicht zu Isolden hin, teils, um sie nicht in

Digitized by Google

seinen Blicken lesen zu lassen, teils aus Verlegenheit um Vergangenes, dass er ihrem Wunsche nicht nachgekommen, andernteils, um sich nicht zu verraten. Während der ersten zwei bis drei Sätze tritt er Isolden unmerklich näher, damit diese nicht immer nach hinten zu sprechen gezwungen ist, und beide stehen dann bis zum Schluss bis auf unbedeutende Wechselstellungen, fast immer nebeneinander. Tristans Blick ist zuerst meist vollständig gesenkt; selten sieht er an Isolden vorhei, noch seltener streift sie sein Blick. Gezügelter Trotz, undurchbrechbare Selbstbeherrschung stehn ihm zur Seite. Seine Ruhe steigert Isoldens Heftigkeit, aber je heftiger ihre Empörung zum Ausdruck gelangt, desto mehr zwingt sich Tristan gelassen zu bleiben. Er hört und hört auch nicht, wie er sieht und auch nicht sieht. Er will Isolde nicht ansehen, will den Spott, den Hohn nicht verstehen, den Isolde ihm als Fehdehandschuh hinwirft. Ritterlich und gelassen antwortet er auf alle ihre Anklagen. Lebhafter erregt wird er bei der Frage:

Tristan: Was schwurt Ihr Frau?

Hier sah Niemann Isolden zum erstenmal an, um den Blick sofort wieder zu senken. Wehmühtig lächelnd, als habe er Wichtigeres zu hören erwartet, fragt er:

Tristan: Müht Euch die?

Seine Ruhe macht Isolde rasend. Während Isoldens langer Zwischenrede bleibt er, vor sich hinstarrend, ruhig stehn. Sobald sie mit der Frage

Isolde: Wer muss nun Tristan schlagen?

schliesst, zieht er plötzlich kurz entschlossen sein Schwert, das er unter dem Schwertgriff festhält.

Tristan: War Morold dir so wert,
Nun wieder nimm das Schwert
(Isolden den Schwertgriff entgegenhaltend — damit sie ihn fassen kann, — mit gesteigertem Ausdruck sie ansehend)
Und halt es sicher und fest,
(ruhiger mit erhobenem Haupt, die Augen senkend)
Dass du nicht dir's entfallen lässt.

Isolde, die Tristan noch immer fragend ansieht, ist entwaffnet, sie lässt die Arme sinken. Sein ruhiger Ernst, sein massvolles Betragen beschämen sie. Doch zahlt sie ihm die Lehre mit süssem Hohn:

Isolde: Erschlüg ich ihm den besten Knecht,
Der Kron und Land ihm gewann,
Den „allertreu'sten" Mann!"

Alles andere ist vorgezeichnet oder an anderer Stelle von mir angegeben. Zu bemerken bleibt, dass nach der Trankszene, auf das vorgeschriebene:

Digitized by Google

„Zittern ergreift sie," keine elende, lächerliche Wakelei mit Händen, Armen oder Beinen beginnt, wie ich dies schon oft zu sehen Gelegenheit hatte. Wie jeder andere Gefühlsausdruck muss auch dieses „Zittern" um natürlich zu wirken, aus innen herauswachsen, also wohl vorbereitet sein.

Kurz vor Schluss des I. Aktes, meldet Kurwenal, dem an Isoldens Antlitz festgebannten Tristan, König Marke's Ankunft.

Tristan: (verwirrt) Wer naht?
Kurwenal: Der König!

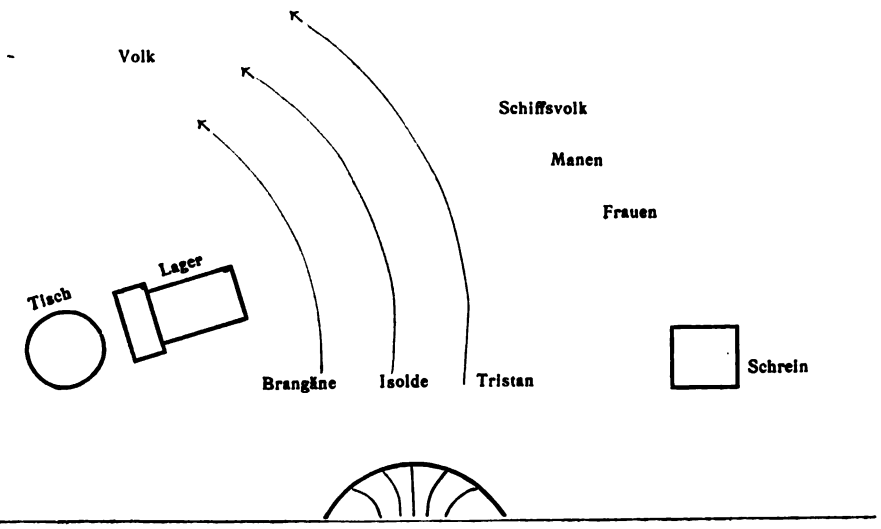
Tristan, der nicht zu begreifen vermag, aber sein Gedächnis zu Klarheit zwingen will, stampft verzweifelt mit dem Fusse auf, (I) beide Fäuste wirr erregt vor sich schüttelnd:

Tristan: Welcher König? —

Isolde war mit dem Rücken gegen Tristans Brust gesunken, ihr Haupt lehnt an seiner Schulter:

Tristan: O Wonne voller Tücke!
O Trug geweihtes Glücke!

Tristan, von der Erkenntnis der Situation völlig erschüttert, fasst Isoldens rechte Hand, während Brangäne ihre linke nimmt, und beide führen sie dem Hintergrunde zu, König Marke entgegen.



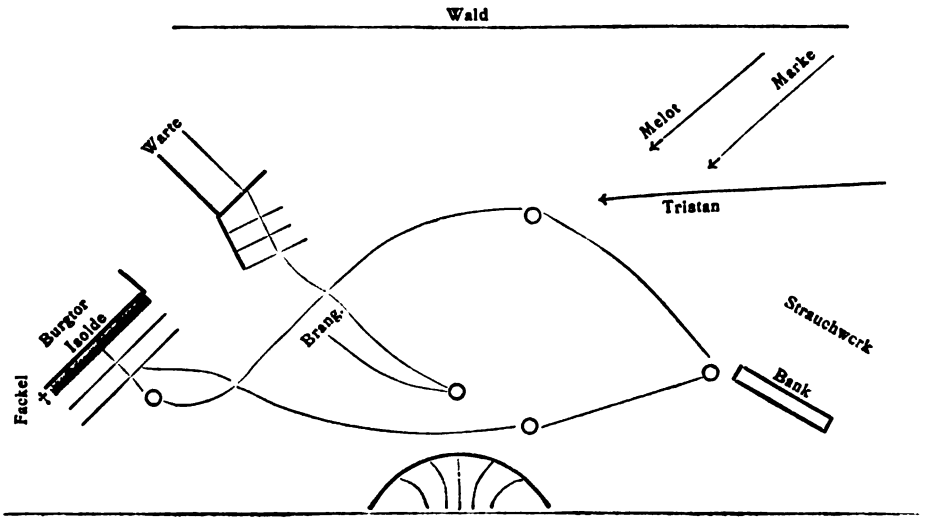
Digitized by Google

Motto:

Es war ein Zustand, von welchem geschrieben steht: „ich schlafe, aber mein Herz wacht;" die hellen wie die dunkeln Stunden waren einander gleich. Das Licht des Tages konnte das Licht der Liebe nicht überscheinen, und die Nacht wurde durch den Glanz der Neigung zum hellsten Tage.

Goethe: Dichtung und Wahrheit.

II. Akt.



Isolde II. Akt.

Die ungeheuere Steigerung des I. Aktes lässt es fast unmöglich scheinen, dass noch Gleichwertiges für den II. und letzten Akt geschaffen werden konnte. Da tritt uns ein anderes, heiteres Bild entgegen, ein neuer Zauber beginnt.

Isolde erscheint in weissem wallenden Nachtgewand im offenen Tor der Königsburg, das glückerregte Antlitz von einem langen, weichen Schleier

Digitized by Google

umrahmt, das von der am Tor steckenden, brennenden Fackel beleuchtet wird. Wie ist sie verwandelt! Strahlend von Glück und Seligkeit, ganz holde Weiblichkeit. Alles in ihr zittert erwartungsvoll dem Geliebten entgegen. Sie hört nicht der Hörner Schall, „nur des Laubes säuselnd Getön, das lachend schüttelt der Wind". Lachend flüstert sie es Brangänen zu. Dann geht sie sorgsam horchend die Stufen herunter, hinter Brangäne vorbei in die Nähe der Quelle, und behält bis zum Löschen der Fackel die andere Seite zunächst der Bank. Ganz Sehnsucht und Erwartung hört sie nur „der Quelle sanft rieselnde Welle", sieht nur die Fackel, deren Licht sie noch von Tristan trennt. Gleich einem sorglosen Kind verlacht sie Brangänens bange Sorge und Warnung. In Liebe für Tristan überströmend, umarmt sie Brangäne:

Isolde: Frau Minne kenntest du nicht?
nicht ihres Zaubers Macht?

Sie ist ihr Untertan, sie muss ihr folgen! Ihre Erregung wächst von Wort zu Wort. Sie drängt Brangäne Tristan das Zeichen zu geben, sie fleht sie an, die Fackel zu löschen! Immer glühender wird ihr Verlangen je stärker Brangäne sich ihrem Wunsche widersetzt.

Isolde: Frau Minne will,
es werde Nacht,
dass hell sie dorten leuchte —

Sie ist nicht mehr zu halten; sie reisst die Fackel vom Tor, schwingt sie mit übermütigster Todesverachtung hoch in der Luft:

Isolde: Die Leuchte —
und wär es meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht.
(auf das Wort nicht löscht sie die Fackel.)

Ihr Schicksal ist besiegelt. Die letzte selige Stunde hat sie sich durch diese Tat erzwungen.

Mit vor Erregung fliegendem Atem und siegesstrahlendem Lächeln, lehnt sie mit geschlossenen Augen wie vom Glück betäubt einen Augenblick gegen das Tor, dann durchströmt sie neues Leben. Sie horcht, späht, steigt die Stufen hinab, dann zur Warte hinan, winkt voll wachsenden Entzückens mit ihrem Schleier dem Kommenden zu und fliegt dem Ersehnten stürmisch entgegen.

Die vorher beschriebene Szene sollten die beiden Frauen geheimnisvoll flüsternd beginnen und langsam steigern, wie es die seelische Erregung mit sich bringt. Nur selten gelang es mir, die Szene so durchzuführen, wie

Digitized by Google

sie gedacht ist und mir vorschwebt; weil sie ohne die kaum geflüsterte Begleitung im Orchester gar nicht zur Wirkung kommen kann. Die Darstellerin der Isolde hat alle Ursache, sich diese Szene ganz besonders einzuteilen. Sie darf die äusserste Diskretion des leitenden Kapellmeisters und seines Orchesters schon für sich in Anspruch nehmen. Hat Isolde im I. Akt doch fast $^5/_4$ Stunden hintereinander Nerven und Stimmorgane aufs äusserste anzuspannen, um — schnell umgekleidet — gleich darauf die beiden grossen Szenen des II. Aktes zu schaffen. Nur weiseste Einteilung der Kräfte gestattet uns die Rolle zu bemeistern. R. Wagner wusste recht gut, was es mit den beiden Titelrollen für eine Bewandtnis hat da er sagte: er wolle den Tristan menschlich einrichten, sobald er Zeit dazu fände.

Der Höhepunkt der Erregung ist mit Tristans Auftreten überschritten. Isolde ist nur noch seligste Hingabe an den geliebten Mann. Ihre ungebundene Leidenschaft gibt sich am stärksten in der vorangegangenen Szene mit Brangäne kund. Anfangs sprudelt sie freilich noch über in ihrem Frag- und Antwortspiel mit Tristan und ist noch sichtlich erregt in den philosophischen Tag- und Nachtgesprächen, in der Erinnerung an vergangenes Leid. Sobald sie dem geliebten Mann in die Arme sinkt, durchschauert sie das Glück und hingebende, in gewissem Sinne „keusche" Leidenschaft durchflutet nunmehr „die Geliebte".

Keusch muss die Szene bleiben trotz aller Leidenschaft, die schon in der Musik genügend zum Ausdruck kommt, der nichts Realistisches mehr hinzugefügt zu werden braucht. Beide Personen sind die Helden eines Gedichts, und wir Darsteller dürfen dem Zuschauer nichts anderes bieten als lebendige Poesie.

Aus süssem, kaum vernehmbarem Liebesgeflüster entwickelt sich allmählich das herrliche Liebesduett, das vollendete Gesangstechnik und inniges Gefühl erfordert. Ton und Wort gehen ineinander auf wie Leib und Seele in idealer Liebe verschmelzen.

Ich kann nicht umhin, all das Schöne, das mir je von meinen Künstlerkollegen geboten wurde und tief in meinem Gedächtnis haftet, auch andern mitzuteilen. In dankbarer Erinnerung erneut sich mir der Genuss.

Im Jahre 1875 hörte ich in Wahnfried eines Abends das Duett von Heinrich und Therese Vogl. In einer Bücherecke ungesehen und vergraben lauschte ich. Wie ein aus der Begleitung erwachsendes Geflüster lösten sich erst einzelne Silben, dann Worte ab, bis beider Stimmen mit der Begleitung zusammen, zu grösster Höhe emporwuchsen. Diesem unvergesslichen gesanglichen Genuss kann ich nur Jean de Reskes Tristan an die Seite stellen, dessen musikalische Sicherheit, Intonationsreinheit und Stimmschönheit im II. Akt, alles andere in den Schatten stellte. In den Tag- und Nachtgesprächen kamen nie gehörte Harmonien in absoluter

Digitized by Google

Reinheit zu Gehör, die Musiker und Zuhörer in Entzücken versetzten. Da war jede Dissonanz ausgeschlossen. Auch das wird man, wie so vieles andere nie wieder hören.

Am Schluss der Szene begrüssen die Liebenden mit Begeisterung ihre Vereinigung im Tod, den sie förmlich heraufbeschwören:

Wie sie fassen?
Wie sie lassen,
diese Wonne, etc.

ein seliges Wort und Melodiengewoge, das in ruhigem Tempo, nicht schnell, aber äusserst gebunden gesungen werden muss, dabei schmiegen sie die Häupter aneinander, weichen ein wenig voneinander und sinken — zu erneutem Genuss — einander in die Arme. Da erreicht sie das Schicksal. König Marke von Melot geführt, wird des Verrats gewahr.

Hatte Isolde im I. Akt fast ausschliesslich energische Akzente zu geben, so sind ihre Gebärden im II. Akt anmutig, jung und weiblich. Der Zauber, den Isolde besonders vom II. Akte an ausstrahlt, bleibt bis zum Schluss des Werks ihr eigen. Ihre sorglose Heiterkeit, ihre übermütige, alles besiegende Leidenschaft ist von persönlichem Zauber durchflossen. Dieser Zauber umfängt sie allein, wenn sie mit Brangäne auf der Szene weilt, geht aber auch auf Tristan über sobald ihr dieser nahe ist.

Isolde hat bei Markes Erscheinen ihr schamerglühtes Antlitz mit beiden Händen bedeckt und ist auf die Bank gesunken (mit dem Kopf gegen die Bühnenmitte) wo Tristan sie vor Marke und seinen Manen zu decken sucht. (Ohne sie vor dem Publikum zu verdecken). So bleiben sie bei König Markes Anklagen bis zu den Worten:

Marke: Da liess er's denn so sein. —

Jetzt richtet sich Isolde ganz langsam auf, sie sitzt nun und verbleibt so in rührend einfacher Ergebenheit während König Marke fortfährt:

Marke: Dies wundervolle Weib — usw.

Isolde hebt ihre Blicke erst und nur zu Tristan, wenn bei dem Vorspiel seine Blicke und Gedanken die ihren auf sich lenken. Die Hände leicht im Schoss gefaltet, (das rechte Bein etwas vor, das linke etwas nach hinten gestreckt), trinkt sie Tristans Worte förmlich. Beide scheinen allein auf der Welt. Sie antwortet ihm auf seine Frage, was ihr so selbstverständlich scheint:

Isolde: den Weg nun zeig' Isold'!

Tristan tritt todestraurig dicht an Isolde heran und drückt einen langen, weihevollen Kuss auf Isoldens Stirn. Melot bereitet dem ein jähes Ende. Tristan verteidigt sich gegen König Marke und erzählt von Melots An-

Digitized by Google

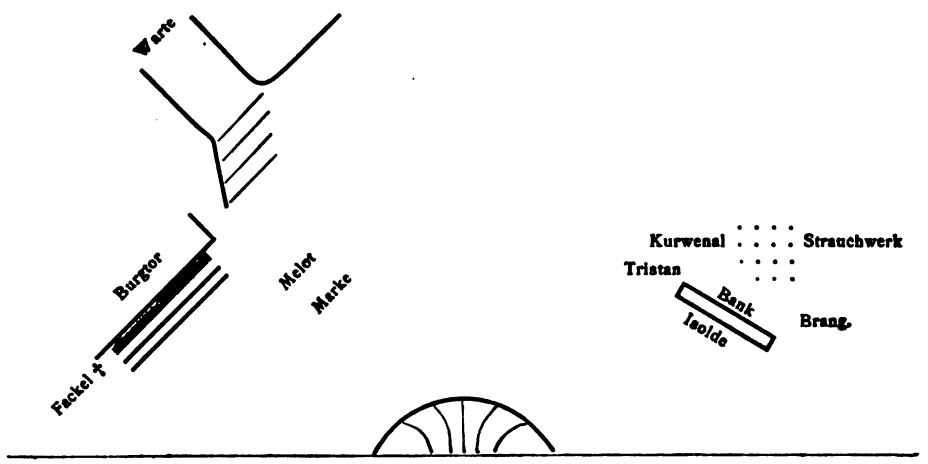
schlägen. Da erkennt Isolde zu spät, wie recht Brangäne sah! Bestürzt springt sie auf bei Tristans Worten:

Tristan: Dein Blick, Isolde,
blendet auch ihn:
aus Eifer verriet
mich der Freund
dem König, den ich verriet. —
Wehr' dich, Melot!

Mit Entsetzen gewahrt Isolde den bevorstehenden Kampf. Da sinkt Tristan bereits schwer verwundet, von Kurwenal aufgefangen zusammen. Isolde empfängt ihn tief aufstöhnend mit ihren Armen.

Der Vorhang schliesst sich.

II. Akt, Schlussbild.



Digitized by Google

Anweisungen für Tristan im II. Akt.

Tristan und Isolde gehen ineinander auf. Während Isoldens Leidenschaft im II. Akt in Seligkeit strahlend leuchtet, ist Tristans Glück stiller, wie von zukünftiger Trauer gedämpft. Was für Isolde sonst gilt, gilt auch für Tristan. Vollkommene Gesangskunst für das Liebesduett, worin der „Held" Tristan übrigens nicht unterzugehen braucht, da sich heroische Akzente genug aus dem rein gesanglichen herausarbeiten lassen.

Sobald Tristan erfährt, dass sie verraten sind, ist sein erster Gedanke Isolden zu retten. Es ist aber zu spät, er kann sie nur kümmerlich vor den Blicken der neugierigen Männer schützen, indem er seinen Mantel vor sie breitet. Er selbst bietet sich dem Ankläger.

Mitleid erfüllt ihn für Marke. Der alte, müde Mann kann nie erfahren was seine junge, grosse Liebe zu Isolden heisst, darf nie erfahren, was vorher gewesen ist. Er wendet sich zu Isolde. Mit erhabenem Ernst schildert er das Land des Todes „daraus die Mutter mich entsandt"; in das zu gehen er entschlossen ist. Mit vornehmster Ritterlichkeit bietet er dies Heim Isolden, und gütig liebevoll frägt er, ob sie ihm dorthin folgen will. (Wer hier Alb. Niemanns seelischen Ausdruck wiedergeben könnte!) Tristan beugt sich nach empfangener Antwort zu Isolden herab, die in rührender Einfachheit sitzen geblieben ist, und drückt ihr einen langen, langen Kuss auf die Stirn. Melots Eifersucht bereitet der idealen Szene ein jähes Ende. Nun erst lässt sich Tristan herbei, alles aufzuklären. Mit den Worten:

Tristan: Wehr dich, Melot!

entreisst er Kurwenal das Schwert und stürzt sich blindlings in Melots schnell vorgestreckte, zum Kampf bereite Waffe, die ihn tötlich verwundet. Kurwenal fängt ihn in seinen Armen auf.

Tristan war im II. Akt ohne Waffe aufgetreten. Wagner hatte es damals mit Niemann vereinbart, weil das Schwert beim knien und sitzen während des Duetts, hinderlich gewesen wäre. Kurwenal, der mit blanker Waffe vor Marke auftritt um Tristan zu schützen, nimmt seine Stellung sofort hinter Tristan ein. Unauffällig hält er sein Schwert, am besten mit beiden Händen quer vor sich, damit der freie Griff für Tristan bereit bleibt.

Digitized by Google

Melot.

Es handelt sich bei dieser, wie so oft bei kleineren Rollen um ganz etwas anderes als die Regie gewöhnlich annimmt, also nicht um die wenigen, wenn anch bedeutenden Takte, die Melot zu singen hat, die ausserordentlich schwierig, grosse musikalische Sicherheit und Theaterroutine voraussetzen. Die Rolle wird fast immer Anfängern zugeteilt, die weder eins noch das andere ihr eigen nennen, und damit wird dem Werk und dem Anfänger Schaden zugefügt. Wie lächerlich habe ich die an der Grenze stehende Szene schon werden sehn, durch Melots falschen Gesang und schlechtes Spiel. Hier sollte nicht an Honorar gespart werden, und gute Künstler sollten sich nicht weigern, die Rolle zu singen, die, wenn auch undankbar, dennoch eine Hauptrolle im Sinne der Handlung zu nennen ist. Melot ist für alle Personen der Dichtung von Wichtigkeit. Er ist Tristans intimster Freund und dadurch auch mit Isolde vertraut. Als König Markes Jagdgefährte mag er ihm auch sonst noch näher stehen, sonst würde der „edle Marke" seinen Angebereien kein Gehör schenken. Nur Brangäne hat ihn durchschaut und warnt Isolde vor seinem „lauernden Blick". Aus Eifersucht begeht er den Verrat an Tristan, und dieser würde von einem Minderwertigen nicht sagen:

Tristan: Dein Blick, Isolde
blendet auch ihn.

Melot stört den weihevollen Kuss Tristans. Wieviel hat er mit seinen Worten; „König! duldest du diese Schmach?" auszudrücken. Was muss man alles heraushören! den Eifersüchtigen, den Verräter, den Freund des betrogenen Königs usw. Von Tristan zum Zweikampf gefordert, zieht Melot sein Schwert, das er kampfbereit Tristan entgegenstreckt. Tristan rennt absichtslos hinein und wird tötlich verwundet. Beides muss sehr geschickt gemacht werden, damit es nicht wie verabredet aussieht.

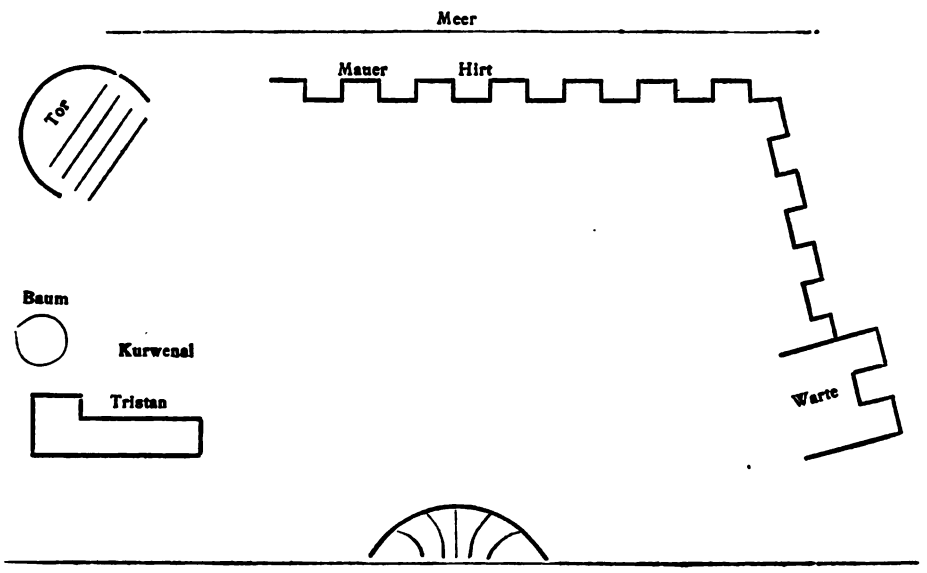
Zu spät bereuend, kehrt er im III. Akt zu Tristan zurück, und wird am Tor von dem wütenden Kurwenal erschlagen. Indem er zu Tode ge-

Digitized by Google

troffen wird, ruft er noch einmal „Tristan“. In diesen Ausruf kann er alles legen, was Liebe, Freundschaft und Reue ihn empfinden lassen. Leider geht der Ausdruck im Orchester und Bühnentumult unter, und der Zweck seines, d. h. Melots Auftritt, wird nicht erreicht. Alles in allem ist er ein Held, an den Darsteller wie Publikum glauben müssen.

Digitized by Google

III. Akt.



Ein junger Hirt.

Eine rührende Figur. Er tritt leise an die Burgmauer wie in eine Krankenstube. Vorsichtig vermeidet er jedes Geräusch das ein herabfallender Stein vielleicht verursachen könnte. Seine Fragen sind von herzlich naivem Mitgefühl geleitet, nicht von Neugier. Er spricht leise aber sehr deutlich mit warmen jugendlichem Ton, leise, um den geliebten Herrn nicht zu wecken. Wie traurig aber macht ihn Kurwenals Antwort, und wie freut er sich auf den Augenblick, seine traurige Melodie in eine heitere wandeln zu dürfen, wenn das ersehnte Schiff in Sicht käme.

Kurwenal schickt ihn fort. Er wendet sich, späht mit der Hand überm Aug aufs weite Meer, dann setzt er die Schalmei an den Mund

Digitized by Google

und entfernt sich blasend. Wir hören die melancholische monotone Weise, die schon bei Aufgang des Vorhangs ertönte, wieder erklingen. „Des Hirten Weise“ erzählt uns von dem weiten öden Meer, der einsamen alten Burg, von ihren traurigen Bewohnern früherer und jetziger Zeit. Tristans Schicksal ist mit der alten, ernsten Weise eng verwebt.

Die alte Weise
die einst mich frug
und jetzt mich frägt —

Sie weckt ihn jetzt zu neuer Trauer, die sein Ohr als Kind schon traf. Sein Bewusstsein ist zurückgekehrt. Vorahnungen mit Bildern des Todes, Geschehnisse. die weit hinter ihm liegen beschäftigen ihn; die Gegenwart hat er vergessen. Kurwenal versucht ihm die Erinnerungen zu wecken. — Einsame Ruhe, unendliche Trauer, seelisches Leid mit physischem Schmerz gepaart, weites Ausblicken eines sterbenden Helden in die Todesnacht, grenzenlose Sehnsucht nach der Geliebten, kennzeichnen die verschiedenen Stimmungen die in Ton, Wort und Blick auszudrücken sind. Unvergleichliches Empfinden, unvergesslicher Ausdruck Albert Niemanns! Ohne eigentliche Bewegung klagten und sprachen die Augen alles, und der Ausdruck in Ton und Wort führten uns die Bilder vor. Der niemals und nirgends manierierte Gesang, die deutliche, einfache Aussprache, Ton, Wort, Bewegung oder Bewegungslosigkeit, rührten tief und wunderbar; gleichviel ob es Schmerz, Freude, Urkraft, Leidenschaft oder zarte Saiten waren, die anzuschlagen das Werk erforderte.

Kurwenal hat anfangs hinter Tristans Lager auf einem Baumstumpf Wache gehalten; von dorther mit dem Hirten und seinem kranken Herrn gesprochen. Tristan erhebt sieh nur selten und nur zu halbsitzender Stellung auf seinem Lager, wird von Kurwenal rührend gepflegt, hier und da mit dem über Tristan gebreiteten Mantel wieder zugedeckt. Wenn Kurwenal schliesst:

Kurwenal: Bringt dir Isolden her!

erhebt sich Tristan wie elektrisiert zu sitzender Stellung, nimmt Kurwenals Hand — der inzwischen vor Tristans Lager getreten und zu seinen Füssen niedergekniet ist — und überschüttet ihn verschwenderisch mit Dank. Kurwenal entfernt sich während des Fluchs wieder von Tristan, um diesem freies Spiel zu lassen. Erst nachdem Tristan erschöpft zusammengebrochen ist, nimmt Kurwenal seinen Platz hinter dem Lager seines Herrn wieder ein.

Tristan ist eigentlich nur ein passiver Held. Seine Stärke liegt in der grossen Selbstbeherrschung Isolden gegenüber, in seiner ritterlichen Zurückhaltung. Seine Heldentaten liegen bereits hinter ihm, aber aus seiner

Digitized by Google

Haltung, seinem Gebahren müssen sie sprechen. Er ist seelisch ein Held, dessen Grösse sich im letzten Akte offenbart, wo Leidenschaft mit Melancholie, furchtbarste Sehnsucht mit körperlichem Elend streiten. Der Darsteller des Tristan muss es verstehen, stärkstes menschliches Fühlen in seelisch höchsten Ausdruck künstlerisch umzusetzen. Dazu bedarf er des Höchsten in der Kunst und aus seinem Leben.

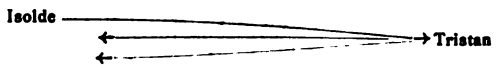
Digitized by Google

Isolde.

Erschütternd schallt Isoldens Ruf vom Meere herauf.

Isolde: Tristan! Geliebter!

Zu spät, um Tristan zu retten. In tödlichen Fieberphantasien ist er kurz vorher vom Lager aufgesprungen, hat den Verband von der Brust gerissen und sieht wild aufjauchzend sein Blut der Wunde entströmen. Er hat Isoldens Ruf vernommen, aber seine Sinne verwirren sich, seine Kraft ist erschöpft, er kann ihr nicht mehr entgegeneilen. Wie trunken dreht er sich nur um sich selbst. Da erscheint Isolde am Burgtor, fliegt auf ihn zu und umfängt ihn mit ihren Armen.



Tristans Bewusstsein ist bei Isoldens Anblick wieder zurückgekehrt, er hält Isolde stumm umschlungen. Liebkosend schmiegt er sein Antlitz an das ihre.[1]) Nur Isolde vermochte sein Leben noch auf Augenblicke zurückzuhalten. Er küsst sie stumm. Er versucht wenige Schritte mit ihr dem Lager zuzuwanken, aber seine Füsse versagen den Dienst. Er dreht sich halb an Isolden herum, die ihm entsetzt zusieht. (Isolde kommt dadurch hinter Tristan zu stehen.) Sein Kopf fällt auf die cachierten Steine am Ende des Lagers. Noch einmal öffnet er die Augen, die an Isoldens Antlitz haften und bricht nun endlich das furchtbare Schweigen. Alle Liebe und Sehnsucht fasst er in das letzte Wort „Isolde“ zusammen.

Isolde kniet dicht neben Tristan, sie sieht ihn starr an, das „Ah“ bezeichnet ihr Entsetzen, dem sie keinen bestimmten Ausdruck zu geben vermag. Sie erwartet, dass er sich regen werde. — Nichts. — Sie kann's nicht fassen, spricht mit Tristan, ruft ihm zu: „ich bins!“ Nur eine Stunde mög er ihr noch wachen, für all die bangen Tage, die sie um ihn gewacht hat. Sie sucht die Wunde, will und kann sie heilen, denn an der Wunde darf er ihr nicht sterben. Vereint nur dürfen sie aus dem Leben scheiden! — Sie erschauert. Sein Blick ist gebrochen, still das Herz, und keines Atems flücht'ges Wehen spürt sie mehr, wenn ihr Ohr auf seinem Herzen, ihr Mund an seinem Munde liegt. Laut klagend richtet sie sich auf, die Arme gen Himmel gereckt, als wolle sie diesen anklagen. Sie kam zu spät! Der trotzige Mann ging ihr allein voran im Tode! Wie erschüttert

[1]) Tränen tiefster Ergriffenheit erschütterten bei diesem stummen Spiel Alb. Niemann und die Zuschauer.

Digitized by Google

sie der Schmerz. Laut aufstöhnend schluchzt sie abgebroch'ne Worte, dann sinkt sie langsam in die Knie. Ihr Bewusstsein verwirrt sich. Sie meint, Tristan zu hören, er scheint zu leben. Matt lächelnd sinkt sie bewusstlos über Tristan zusammen.

Kurwenal, der Isolden entgegengegangen, aber nicht mit ihr zurückgekommen war, lässt sich während ihrer letzten Worte wieder am Tor blicken. Ein Manne Tristans kündet ihm die Landung eines zweiten Schiffs, dem Marke, Melot und Bramgäne entsteigen. Man verrammelt das schlechte, zerbrochene Tor, so gut man kann, mit herumliegenden Balken und Steinen. Melot meldet sich zuerst hinter dem Tor, das er durchbrechen will, wird aber von Kurwenal, der Verrat wittert, zurückgeschlagen, von den Streitern hinter dem Tor fortgeführt.[1])

Brangäne hat unterdessen über die Burgmauer den Weg zu Isolden gefunden, und müht sich, diese ins Leben zurückzurufen. Isolde giebt kein Lebenszeichen. Marke kommt durchs Burgtor, wo die Leute kämpfen, Kurwenal, schwer verwundet, schleppt sich vor ihm her, vor Tristans Lager, an dessen Fussende er mit seinem Kopfe lehnen bleibt. Auf diese Weise gelangt er in Tristans unmittelbare Nähe, von wo er ihn ansehen kann und nur sein Körper ist durch das Lager von ihm getrennt. Nochmals versucht Brangäne, ohne Isolde zu belästigen, sie durch zärtliche Zusprache zu retten. Isolde hebt auf das Liebesmotiv leise den Kopf; teilnahmslos für die Umgebung, scheint sie nichts mehr zu gewahren. Brangäne darf sie nun nicht mehr berühren. Während sie Isolden klar zu machen sucht, wie der König, von allem unterrichtet, gekommen sei, sie dem Freunde zu vermählen, hat sich Isolde in Tristans Anblick versenkt. Bei der Wiederholung des Motivs durchzuckt es ihren Körper bereits ekstatisch. Sie kniet. Hände und Arme haben eine sprechende Bewegung angenommen. („Sprechende Bewegung", wenn auch die äussere Unterstützung der innern seelischen Erregung, durch Hände, Arme, Kopf- und Körperhaltung deren Lebendigkeit, d. h. Elastizität aus der innern Vorempfindung zur Tätigkeit mit herangezogen wird. Wenn ich also z. B. schweben möchte, muss ich mit dem Gedanken schon meine Muskeltätigkeit in Bewegung setzen, Hände und Arme langsam in flügelartige Stellung bringen, das Schwebende des Gedankens in meine Muskeltätigkeit umsetzen und dermassen zur Darstellung bringen.) Der Übergang von Empfindung zur Sprache vollzieht sich kaum merklich, Wort und Melodie schmelzen weich und leise ineinander.

Bei „immer lichter wie er leuchtet" kniet sie nur noch mit dem linken Knie und schwingt sich bei: „sternumstrahlet hoch sich hebt" fast schwebend, leicht empor. Hände und Arme unterstützen bis zum Schluss

---

[1]) Damit er nicht auch auf der Bühne liegen bleibt.

Digitized by Google

das Schwebende ihrer Stellung. Von der Weihe des Todes verklärt, scheint sie der Erde bereits entrückt. Sie sieht erst von Tristan fort, in die Höhe:

Isolde: Sind es Wellen?
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?

Nach und nach reckt sie sich, und breitet Hände und Arme wie ein Vogel seine Schwingen breitet, zu geisterhafter Höhe empor, alles in ihr wächst mit ihren Worten, als sehne sie sich nach Auflösung.

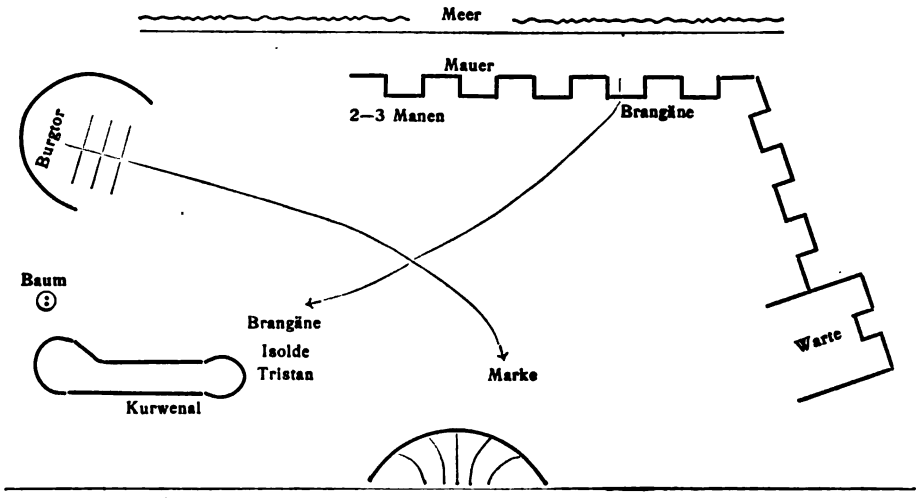
In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden All,
in des Welt-Atems
wehendem All —

(Immer noch schwebend, lässt sie sich während des nächsten langsam auf das rechte Knie nieder)

Ertrinken,
versinken,
unbewusst,
höchste Lust!

Wenn ihre letzten Worte verklungen, rundet sich ihr rechter Arm weich um Tristans Haupt, und ihre Wange schmiegt sich jungfräulich an die seine, während ihr Körper sich neben dem seinen streckt. Sie schliesst die Augen und vollendet mit der letzten Note.

III. Akt, Schlussbild.



Digitized by Google

Brangäne.

Brangäne ist gleich allen anderen Personen des Werks, — von den beiden Helden bis zum Hirt — eine Hauptfigur. Sie hat Wichtiges zu vollbringen und Herrliches zu singen. Aber sie ist nur unselbständiges Werkzeug in den Händen anderer. Nur einmal handelt sie selbständig gegen einen Befehl, wenn sie den Todestrank mit dem Liebestrank vertauscht.

Tristan und Isolde stehen in ihrem leidenschaftlichen Empfinden, ihrer grossen Liebe allein und hoch über allen andern. Von ihrer Umgebung sind sie immer und überall losgelöst, stehen unverstanden, allein in ihrer Leidenschaft. Jede Note, jeder Atemzug im Werk gehört ihnen, ihrem Schicksal. Alle andern Personen sind nur Mittel zum Zweck. Weder Brangäne noch Kurvenal dürfen in ihren Bemühungen um ihre Helden so weit gehen, dass sie sie fortwährend berühren, für sich in Anspruch nehmen, durch übertriebenes Vordrängen, das Spiel der Hauptfiguren verderben oder die Aufmerksamkeit des Publikums von den Helden ab und auf sich lenken. Beide, besonders Kurwenal, müssen sich den Helden fügen, indem sie unbewusst deren Zwecken dienen.

Brangäne ist harmlos und verständnislos für Isoldens Leidenschaft. Sie beurteilt die Dinge, wie sie sich ihrem Blicke bieten; von dem Seelenleben der beiden Liebenden weiss sie nichts. Niemals noch bin ich einer natürlich gesunden Auffassung, niemals einer sich dem Ganzen fügenden Brangäne begegnet. Entweder überspielten sie sich, dass man glauben konnte, Verrückte vor sich zu haben, oder sie wussten überhaupt nichts mit der Rolle anzufangen. Nur wenige liessen sich belehren, oft nur für einen Abend; die meisten liessen nicht von ihrer widerwärtigen Aufdringlichkeit. Brangäne wirkt geradezu ekelhaft, sobald sie aufdringlich ist. — Wagner schreibt an mehreren Stellen, „sich um Isolde mühend“ vor. Das wird von den meisten Brangänen so verstanden, als müssten sie Isolde streicheln, umschmeicheln, sich auf sie legen, ihr die Hände festhalten, Kleider und Perücke abkosen, kurz alles tun, was jeder Darstellerin der Isolde in tiefster Seele unangenehm und nebenbei im höchsten Grade unkünstlerisch ist.

Digitized by Google

Sind die Vertreterinnen der Rolle so ungeschickt, dass sie sich nicht unterordnen können, so müssen sie von der Regie oder von den Darstellerinnen der Isolde in ihre Schranken zurückgewiesen werden. Sie müssen es lernen, sich den Kunstgesetzen zu fügen, ihr unwürdiges Aufdrängen zu unterlassen. Man ist noch lange keine Hauptfigur, wenn man sich durch Hervordrängen dazu machen will. Durch unkünstlerisches „aus dem Rahmen treten" kann im Gegenteil eine Rolle abstossend wirken, wogegen jede Nebenfigur in passender Unterordnung gegeben, sich zu grosser Bedeutung hervorheben kann.

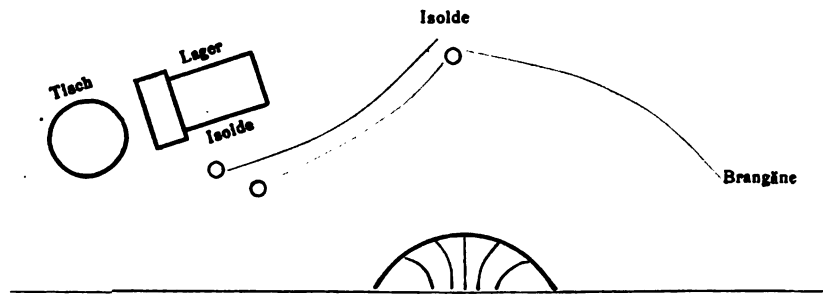
Als ich mich in Berlin 1883 erbot, die Brangäne zu singen, um dem Werk zur Aufführung zu verhelfen, weil die frühere Darstellerin Berlin verlassen hatte und eine andere geeignete nicht zur Verfügung war, sagten mir einige Schauspieler, dass sie jetzt erst die Rolle der Brangäne begriffen. Da ich sie unverständlich gegeben sah, hatte ich mich besonders mit der Rolle befasst.

Brangäne ist im I. Akt das erheiternde Element d. h. natürlich, ruhig, im Gegensatz zu Isoldens Heftigkeit und leidenschaftlicher Verzweiflung. Im Urgedicht ist Brangäne Isoldens sehr verschmitzte Base, die sie nach Kornwall begleitet und dort eine Menge Abenteuer für Isolde besteht. In R. Wagners Musikdrama ist nicht gesagt, dass sie es nicht ist. Das Wort Magd bedeutet einfach: Maid, Mädchen, und Isolde nennt sich am Schluss des I. Aktes selber so. Sie steht Isolden gesellschaftlich sehr nah, wenn sie diese auch als Königin respektiert. Sie kann gut angezogen sein, ohne übermässig aufzufallen, darf übrigens des lärmenden, störenden Gold- und Messingzierrats entbehren.

Brangäne ward von Isoldens Mutter in die Kraft der Tränke eingeweiht, und ihr der Liebestrank für Markes und Isoldens Glück ganz besonders ans Herz gelegt. Brangäne verausgabt ihn schon im I. Akt, in ihrer Angst, an Tristan und Isolde. Hier spielt Brangäne einen Augenblick ein grosses Spiel, hier darf sie schauspielerisch ganz hervortreten, alle Aufmerksamkeit auf sich allein lenken, und hier versagen die meisten. Wir werden später sehen, wie die Szene gespielt werden muss. Vorerst wollen wir die II. Hälfte der III. Szene eingehend ausarbeiten. Sie kann zu besonders feiner Wirkung gelangen, wenn sie von Brangäne natürlich und abwechslungsreich, d. h. ohne Unruhe zu schaffen, gestaltet wird. Ich studierte sie vielen Brangänen in Wien, Berlin, London, New York usw. folgendermassen ein, und bin überzeugt zur Zufriedenheit Richard Wagners, der selbstschaffende, vernünftige Künstler selbständig walten liess.

Brangäne hat Isolde nach deren Fluch liebevoll umfangen und führt sie langsam zum Lager (der schwierigen Einsätze wegen mit dem Gesicht zum Orchester gewandt). Sie ist bei den Worten „setz dich her" dort

Digitized by Google



angelangt. Isolde, die nicht zu sehen noch zu hören scheint, lässt sich willenlos nieder. Brangäne schilt sie zärtlich, trennt sich aber während ihres ersten Gesangs langsam von Isolden, damit beide Personen nicht zu einem Knäuel zusammenwachsen, und steht ungefähr am Ende des Lagers, ehe sie den ersten Gesang schliesst.

Brangäne: Welcher Wahn?
Welch' eitles Zürnen?
Wie magst du dich betören
nicht hell zu sehn noch hören?
Was je Herr Tristan
dir verdankte,
sag', konnt er's höher lohnen,
als mit der herzlichsten der Kronen?
So dient er treu
dem edlen Ohm,
dir gab er der Welt
begehrlichsten Lohn,
dem eig'nen Erbe,
echt und edel,
entsagt' er zu deinen Füssen,
als Königin dich zu grüssen.

NB. Das wäre nun der triftigste Grund für Tristans Verhalten gegen Isolde, den er ihr in seinem Sühneeid auch zu verstehen gibt:

Tristan: Tristan's Ehre —
höchste Treu

die Treue gegen seinen König, dem er die eigene Braut wirbt, die er selber liebt, um gleichzeitig mit der Königskrone Isolden seinen Dank erkennen zu geben.

Tristan's Elend
höchster Trotz!

dass er es getan — und nicht mehr anders will.

Digitized by Google

Trug des Herzens,

dass er sich damit um sein Glück betrog,

Traum der Ahnung,

dass er nun — trotz Isoldens Schweigen und Annahme der Werbung, ihrer Liebe zu ihm bewusst ist.

Ew'ger Trauer
einz'ger Trost,
Vergessens güt'ger Trank!
dich trink ich sonder Wank!

Tristan ersehnt in dem Gifttrank den Tod zu finden, der ihn von allem Tun und Denken frei machen soll.

Isolde will von Brangänens Erklärungen nichts hören. Sie wendet sich brüsk ab, wehrt Brangänen mit der linken Hand, weiter fortzufahren, und stützt so abgewendet ihren Kopf auf den rechten Arm. Brangäne steht ganz unten, als wolle sie eben hinter das Lager treten. Ihre Figur erscheint in rückwärts schreitender Bewegung; Gesicht und Oberkörper wendet sie gegen Isolde. So fährt sie ruhiger werdend freundlich fort.

Brangäne: Und warb er Marke
dir zum Gemahl,
wie wolltest du die Wahl doch schelten
muss sie nicht wert dir gelten?
Von edler Art
und mildem Mut,
wer gliche dem Mann
an Macht und Glanz?
Dem ein hehrster Held
so treulich dient,
wer möchte sein Glück nicht teilen,
als Gattin bei ihm weilen?

Während Brangäne so Markes Lob singt, denkt Isolde nur an Tristan:

Isolde: (starr vor sich hinblickend) Ungeminnt
den hehrsten Mann
stets mir nah zu sehen —
wie könnt ich die Qual bestehen![1])

[1]) Auf den chromatischen Lauf im Orchester erschauert Isolde wie im Fieber.

Digitized by Google

Brangäne hat Isolde schon wieder nicht verstanden. Sie tritt ihr rückwärts noch einen Schritt näher und schilt sie herzlich und heiter:

Brangäne: Was meinst du, Arge?
Ungemimt?
Wo lebte der Mann,
der dich nicht liebte?
Der Isolde säh',
und in Isolden
selig nicht ganz verging'?
Doch, der dir erkoren,
wär' er so kalt,
zög ihn von dir
ein Zauber ab,
den bösen wüsst' ich
bald zu binden;
ihn bannte der Minne Macht.

Brangäne geht jetzt hinter Isolden vorbei, tritt zwischen Lager und Tisch, beugt sich ein wenig zu Isolde nieder, nimmt mit ihrer rechten Hand Isoldens Rechte, auf welche diese noch immer ihren Kopf gestützt hatte, die Isolde ihr nun willig überlässt, und führt beide auf die Lehne. Die linke Hand liegt auf Isoldens rechter Schulter, mit der sie deren Körper ein wenig von sich streckt. Brangänens Kopf steht höher als der Isoldens, die dadurch gezwungen wird Brangäne anzusehen.

Brangäne; mit geheimnisvoller Zutraulichkeit ganz nahe zu Isolden: (dabei vergesse man nicht, dass auf der Bühne „ganz nah" immer noch einen Zwischenraum bedeutet!)

Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähn'st du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rat in fremdes Land
hätt sie mit dir mich entsandt?

Erst wenn Isolde ihr den Befehl erteilt hat:

Isolde: Den Schrein dort bring mir her!

und sie selber:

Brangäne: Er birgt, was Heil dir bringt.

ausgesprochen hat, geht sie gemächlich über die Bühne den Schrein zu holen. Die Zwischenmusik ist nur kurz, überhetzt darf Brangänens Spiel nicht aussehen. So mag sie schon wieder singen, ehe sie den Schrein aufgenommen oder ihn geöffnet hat, denn dazu bleibt Zeit. Ich

Digitized by Google

teilte es mir so ein, dass ich, nachdem ich den Satz ausgesungen, freudig ohne zu laufen an den Schrein trat, und schon während ich ihn auf den Arm genommen hatte und den Deckel von innen nach aussen aufschlug, ohne hinzusehen, weitersang, als wisse Brangäne auswendig, wie die Mutter die Gefässe geordnet habe:

Brangäne: So reihte sie die Mutter,
die mächt'gen Zaubertränke.

Sie schreitet langsam Schritt für Schritt gegen die Bühnenmitte, die Tränke vorübergehend leicht mit der Hand berührend:

Brangäne: Für Weh' und Wunden
Balsam hier;
für böse Gifte
Gegengift —

Auf die ersten Noten des Liebesmotivs ist sie in der Mitte der Bühne angelangt, und entnimmt dem Schrein den Liebestrank, den sie strahlenden Angesichts — auf dem Höhepunkt des Motivs das hohe b — mit dem rechten Arm hochhält:

Brangäne: den hehrsten Trank,
ich halt ihn hier.
Isolde: (sehr ernst mit kalter Ruhe)
Du irrst, ich kenn ihn besser;

Brangäne sieht Isolde überrascht fragend an, ob sie sich so geirrt haben könne, stellt den Liebestrank schnell zurück in den Schrein und kniet vor Isolde, ihr den offenen Schrein darbietend, den diese sehr aufmerksam nach dem von ihr eingeschnittenen Zeichen durchsucht:

Isolde: ein starkes Zeichen
schnitt ich ihm ein —

Nachdem sie es gefunden, hält sie das Fläschchen in der rechten Hand vor sich hin und betrachtet es:

Isolde: der Trank ist's, der mir taugt.

Brangäne springt auf und schreit entsetzt:

Brangäne: Der Todestrank!

Sie ist bis über das Ende des Lagers mit dem Schrein im Arm zurückgewichen um gleich darauf bequem hinter dasselbe treten zu können. Im selben Augenblick ertönt der Schiffschor. Auch Isolde ist jäh vom Lager aufgesprungen.

Isolde: Das deutet schnelle Fahrt.
Weh' mir! Nahe das Land!

Digitized by Google

Bei den letzten Worten hat Isolde den Todestrank neben sich auf den Tisch gestellt. Zur selben Zeit tritt Brangäne hinter dem Lager an den Tisch auf den sie den geöffneten Schrein stellt. Damit ist alles für die so wichtige Trankszene vorbereitet.

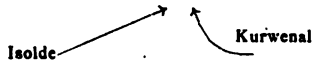
Kurwenal tritt ein. Brangäne weicht vom Tisch, um weiter nach rückwärts zu kommen.

Kurwenal: Auf, auf! Ihr Frauen!
Frisch und froh!
Rasch gerüstet!
fertig und hurtig und flink! —
Und Frau Isolden
sollt' ich sagen
von Held Tristan,
meinem Herrn: —
vom Mast der Freude Flagge,
sie wehe lustig ins Land;
in Markes Königschlosse
mach' sie ihr Nahen bekannt.
Drum Frau Isolde
bät' er eilen,
fürs Land sich zu bereiten,
dass er sie könnt' geleiten.

Isolde (nachdem sie zuerst bei der Meldung in Schauer zusammengefahren, gefasst mit Würde):

Herrn Tristan bringe
meinen Gruss,
und meld' ihm, was ich sage. —
Sollt' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu stehen,
nicht möcht' es nach Zucht
und Fug gescheh'n,
empfing' ich Sühne
nicht zuvor
für ungesühnte Schuld:
Drum such' er meine Huld.

Kurwenal wendet sich mit trotziger Gebärde, um an Isolde schnell vorbeizugehen.

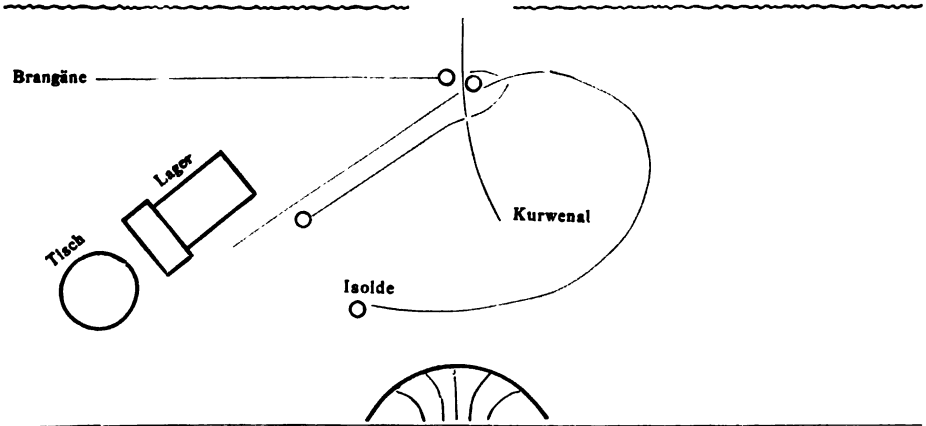


Digitized by Google

Da wirft Isolde ihren Kopf hoch auf und streift Kurwenal mit ihrem Blick, aus dem der Befehl, zu bleiben, spricht: Dem stummen Befehl muss er sich fügen. Isolde wiederholt ihre Weisung anfangs sehr heftig erregt:

Isolde: Du merke wohl
und meld' es gut! —
Nicht wollt' ich mich bereiten,
ans Land ihn zu begleiten;
(ruhiger werdend) nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu stehen,
begehrte Vergessen
und Vergeben
nach Zucht und Fug
er nicht zuvor
für ungebüsste Schuld: —
die böt' ihm meine Huld.

Kurwenal (rasch): Sicher wisst,
das sag' ich ihm:
nun harrt, wie er mich hört!



Kurwenal geht ab. Isolde folgt ihm im Halbkreis, wie angegeben als wolle sie sich seines Abgangs versichern. Mit Gesicht und Rücken gegen das Orchester gewandt, muss sie ganz Ohr für die Zwischenspielfiguren sein vor ihrem Einsatz. Ohne hinzublicken, hat sie impulsiv Brangäne zuzurufen, die ihr erregt entgegeneilt.

Isolde: Nun leb' wohl, Brangäne!
Grüss' mir die Welt,
(sie stürmisch umarmend)
grüsse mir Vater und Mutter!

Digitized by Google

Sie schiebt Brangäne zur Seite, stürmt an ihr vorbei zum Ruhebett, an dessen Kopflehne sie sich mit der rechten Hand schwer aufstützt. Brangäne, die Isolden wieder nicht versteht, ist ihr wenige Schritte gefolgt.

Brangäne: Was ist's? Was sinnst du?
Wolltest du flieh'n?
Wohin soll ich dir folgen?

Isolde mit tiefem Gefühl: Hörtest du nicht?
Hier bleib' ich,
Tristan will ich erwarten —
(sie fasst sich)
Getreu befolg',
was ich befehl';
den Sühnetrank
rüste schnell, —
du weisst, den ich dir wies?

Brängäne (beklommen): Und welchen Trank?

Isolde: Diesen Trank!
(sie fasst neben sich auf den Tisch und hält den Todestrank mit der rechten Hand, sichtbar vor sich.)
In die goldne Schale
giess' ihn aus;
gefüllt fasst sie ihn ganz.

Brangäne (entsetzt): Trau' ich dem Sinn?

Hier schreibt R. Wagner vor, dass Brangäne das Fläschchen von Isolden empfängt. Für die so wichtige Trankszene halte ich es aber für besser geeignet, wenn Isolde den Trank behält, um ihn später wieder voran auf den Tisch zu stellen, wo er, allen sichtbar, Brangäne später bequemer zur Hand ist. Man wird sofort die Zweckmässigkeit dieser Einrichtung ersehen, der sich Wagner gewiss nicht widersetzt hätte. Brangänes wichtiges Spiel wird dadurch ruhiger und dem Publikum verständlicher.

Isolde (heftig): Sei du mir treu!

Brangäne (zitternd): Den Trank — für wen?

Isolde (heftig): Wer mich betrog.

Brangäne (schreiend): Tristan?

Isolde (rachedurstig, mit knirschenden Zähnen hält sie den Trank triumphierend hoch):
Trinke mir Sühne!

Brangäne (zu Isoldens Füssen stürzend):
Entsetzen! Schone mich Arme!

Digitized by Google

Isolde (sehr heftig den Trank auf den Tisch neben sich stellend):

Schone du mich,
untreue Magd! —

Isolde, plötzlich sanfter werdend, wendet sich wehmütig lächelnd zu Brangäne. Ihre linke Hand legt sie auf Brangänens Kopf und zwingt sie so, Isolden anzusehen. So ergibt sich ein Gegenspiel zu der vorausgegangenen Szene, in der Brangäne Isolden die Tränke anpries:

Isolde (wehmütig, kaum lächelnd):

Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähnst du, die alles
klug erwägt,
ohne Rat in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?

Brangäne (sieht, mit gefalteteten Händen, Isolde hilfeflehend an).

Isolde (ruhig erklärend):

Für Weh und Wunden
gab sie Balsam —,
für böse Gifte
Gegengift:

(mit hohem Ernst drückt sie den unendlichen Schmerz ihres Herzens aus):

für tiefstes Weh,
für höchstes Leid —
(stark)
gab sie den Todestrank.
(ruhig, ohne Sentimentalität)
Der Tod nun sag ihr Dank!

Brangäne (kaum ihrer mächtig):

O tiefstes Weh! —

Isolde (legt ihre beiden Hände auf Brangänens Schultern):

Gehorchst du mir nun?

Brangäne (mit gesteigertem Ausdruck, Isolde weinend anstarrend):

O höchstes Leid!

Isolde (sie nervös an den Schultern rüttelnd):

Bist du mir treu?

Kurwenal (eintretend):

Herr Tristan.

Brangäne springt erschrocken auf und eilt, hinter dem Lager vorbei, um bis an die Schiffswand zu kommen, wo sie ruhig ohne auffallende Teilnahme an der nächsten Szene, stehen bleibt, bis Isolde ihr das Zeichen

Digitized by Google

gibt, den Trank zu bereiten. Isolde sucht sich zu fassen und gibt mit der linken Hand kurz, aber königlich die Weisung:

Isolde: Herr Tristan trete nah.

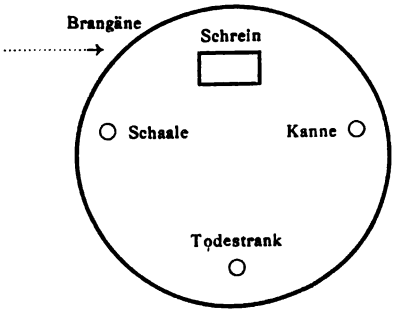
Nach Wagners Vorschrift fasst Isolde nach Kurwenals Meldung ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammen und schreitet langsam, mit grosser Haltung dem Ruhebett zu, auf dessen Kopfende sich mit der linken Hand stützend, sie den Blick fest dem Eingang zuwendet. Dazu habe ich zu bemerken, dass Isolden nur wenig Zeit für ein ganz kurzes mimisches Spiel zu Gebote steht, und sie je weniger, je besser tut. Alles harrt mit gespanntester Aufmerksamkeit dem Helden entgegen. Diese Aufmerksamkeit gehört Tristan ganz allein und darf von niemandes Spiel unterbrochen, nicht einmal auf Isolden abgelenkt werden.

Wir können nun gleich zur Trankszene übergehen.

Isoldens stummer Befehl, den Todestrank in die Schale auszugiessen, erpresst Brangänen stumme Bitten, ihr die Tat zu ersparen. Erneuter, verschärfter Befehl, — erneutes, tränenvolles Flehen Brangänens. Dem dritten Befehl Isoldens muss sich Brangäne fügen. Sie hat — hinter dem Tische stehend — den Todestrank, den Isolde kurz vorher neben sich gestellt hatte, in die Hand genommen, das Fläschchen etwas hochhaltend, seines Verschlusses beraubt. So steht sie; einen kurzen Augenblick sieht sie hinüber zu Isolden, die sie nicht gewahrt. Ihr Blick fällt auf die beiden Helden. Mit überströmendem Gefühl für beide — das sich in ihrem plötzlich aufleuchtenden Gesicht ausdrückt und sagen soll, diesen beiden hehren Menschen kann ich den Tod nicht geben — ist ihr Entschluss gefasst. Sie verschliesst eiligst den Todestrank, stellt ihn schnell in das offene Kästchen zurück, und entnimmt diesem den Liebestrank. Nur einen Moment hält sie diesen so hoch, dass vom Publikum der Umtausch gesehen werden kann, giesst ihn in die Schale, stellt das leere Fläschchen wieder in den Schrein und reicht die Schale ernst, ruhig, mit abgewandtem Gesicht, Isolden. (Jede Brangäne wird sagen: „so mache ich's auch." Aber ich kann versichern, dass sie es nicht so macht. Nicht so deutlich, nicht mit dem nötigen Gesichtsausdruck, nicht mit der notwendigen Einteilung und nicht so klar und fasslich fürs Publikum.) Es hat das alles auf wenige Takte Musik zu geschehen. Um pünktlich mit allem fertig zu werden, um es dem Publikum verständlich, d. h. sichtbar zu machen, ruhig zu bleiben und doch den vielfachen Gefühlsausdrücken mimisch gerecht zu werden, die Brangäne bestürmen, bedarf es gründlichen, langen Studiums mit musikalischer Begleitung, da die Gedanken mit der Musik verwachsen sind. Die Szene darf nicht überhastet, nicht übertrieben werden, aber ebensowenig unbedeutend verlaufen, sondern muss stilvoll

Digitized by Google

im Rahmen der grossen Szene, allen Zuschauern verständlich gemacht, zur Darstellung gelangen.



Tischarrangement für die Szene.

II. Akt.

Im zweiten Akt ist Brangäne nur noch willenloses Werkzeug von Isoldens Leidenschaften. Ihre eindringlichen Ermahnungen, ihre Befürchtungen, ihre Bitten werden verlacht. Sie hat nichts mehr zu bedeuten. Nur ihr herrlicher Mahnruf tönt durch die Nacht, der die Liebenden gleichsam schützend umweht.

Brangäne stürzt bei Markes Erscheinen mit lautem Aufschrei — den man nie hört, weil er nie gebracht wird — zu ihrer Herrin. Sie stellt sich am besten am Fussende hinter der Bank auf, Scham und Schmerz mit Isolden teilend. Sie darf weder bei Isolden sitzen, noch vor ihr knien oder neben ihr stehn. Sie darf Isolden auch nicht berühren, die nun, losgelöst von allem, mit Tristan, auch schweigend noch, den Mittelpunkt der Szene und des Interesses bildet. In dieser ergreifenden Szene ist es mehr als störend, Brangäne neben Isolden zu sehen, kniend, sitzend oder stehend, das bleibt sich gleich, alles ist gleich unkünstlerisch und hässlich.

III. Akt.

Im dritten Akt mag Brangäne auf Isolde zustürzen, wenn diese ohnmächtig über Tristan hingesunken liegt, ohne sie aber zu berühren. Isolde erwacht, sieht aber nichts, und niemand mehr ausser Tristan. Brangäne darf sie in ihrer nunmehrigen Unnahbarkeit nicht mehr stören.

Wenige Schritte hinter Isolde, mehr kniend als stehend, so dass sie, während Isolde kniet, grösser und, nachdem Isolde aufgestanden, kleiner

Digitized by Google

erscheint als diese, mag Brangäne, das Auge auf Isoldens Antlitz gerichtet, tiefster Ergriffenheit Ausdruck geben, das vielleicht ein vollständiges Erkennen der grossen Wahrheit in sich birgt. Brangäne bleibt am besten in dieser Stellung bis zum Schluss, falls nicht ganz besondere — berechtigte — Wünsche Isoldens, dieser behilflich zu sein — in Betracht kommen. Ungleich idealer und malerischer bleibt es aber, wenn Isolde ohne Hilfe aufsteht und endet.

Digitized by Google

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 1512.304
Studie zu Fidelio.
Loeb Music Library
BDB1508
3 2044 041 122 755

Digitized by Google

Digitized by Google